ИЛЬЯ САЦ

ГИЗ

ИЛЬЯ САЦ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

Гиз. № 3368.
Главлит. № 2607. Москва.
Напечатано 2.000 экземпл.
„Мосполиграф“. 1-я Образц. Пятн., 71.



ПРЕДИСЛОВИЕ.

Прошло десять лет со дня смерти Ильи Александровича Сац, срок вполне достаточный для того, чтобы был забыт талант, даже вполне проявившийся, а не трагически пресеченный смертью в самом начале своего расцвета, как это было с Сацем.

Между тем Сац не забыт, и загадка его исключительного дарования, чрезвычайно редкого как по своей сущности, так и по форме, в которую он воплотился, продолжает волновать не только его друзей и почитателей, но и наиболее чутких представителей театрального и музыкального мира.

Современная переоценка всех ценностей во всех областях искусства углубила интерес к Сацу, несомненному новатору и революционеру в творчестве, одиноко бившемуся на тех путях, где встречается творчество индивидуальное с творчеством коллективным, искусство национальное с искусством международным.

Его творческие мечты, его задания, во многом им разрешенные, его мужественная лирика и пламенный сарказм—вообще весь творческий лик Саца глубоко современен и созвучен нашей эпохе.

Настоящий сборник содержит в себе отнюдь не законченную характеристику Ильи Саца; это только часть материалов для его изучения, характеристики и биографии в будущем.



Могила И. А. Сац
на Дорогомиловском кладбище.

Биография И. А. Сац.

Илья Сац родился 18 апреля 1875 года в маленьком городишке Чернобыле Киевской губ.

Родился он слабым, золотушным ребенком и был третьим по счету в небогатой еврейской семье, где отцу его едва исполнилось в то время 23 года.

Мать его, будучи старше своего мужа, выданная замуж „по сговору“ родителей, малокультурная несчастливая женщина, видела в маленьком больном Илюше залог нового несчастья в семье и вымещала на нем свое раздражение.

Он рос, нелюбимый матерью, отданный на попечение кормилицы (слепой на один глаз) и незамечаемый отцом, который только начинал свою незаурядную карьеру общественного деятеля и талантливого адвоката.

Когда семья переехала в г. Радомысль Киевской губ., Илюшу отдали в еврейскую школу. Здесь впервые обратили внимание на его любовь к музыке и выдающиеся музыкальные способности. Он отлично пел и любил фантазировать, подыскивая „подголоски“, варьируя мелодию.

Учитель пения сделал его своим помощником по обучению малоспособных учеников.

Это занятие необычайно нравилось маленькому Сацу. Позже, когда семья переехала в Чернигов, он „нанимал“ своих сестер и сверстников „петь первый голос“ и наслаждался, подбирая к нему гармонию.

Часто можно было видеть Илюшу застывшим по пути, у стола, на лестнице, у стены; он стоял, склонив голову на-бок, как бы прислушиваясь к чему-то, и выстукивал какой-то ритм пальцами на перилах, на стене и т. п.

Его начали учить музыке. Была приглашена „опытная“ учительница, „знающая свое дело“, но, сколько она ни била по рукам карандашом, как ни наказывали его, „странный“ Илюша убегал от рояля и ненавидел учительницу.

В это время его отдали в гимназию.

О гимназических годах Сац рассказывал так:

— В то время как я был самым типичным гимназистиком в мундирчике, плакал и просил „я больше не буду“, считал естественной всю муку латыни и греческого, считал удовольствием забежать вперед и снять лишний раз шапку учителю, по временам с меня спадало все это, и я оставался сам по себе; тогда не было мне удержу, тогда не было шутки, на которую я бы не решился: так, я проспринцевал нос одному, прижег стеклом ухо другому и т. д.

Сац всегда был полон какими-то фантастическими планами, часто убегал из гимназии, пропадая на несколько дней.

Он никогда не знал заданных уроков, но зато он знал всех музыкантов г. Чернигова и все инструменты в оркестре (с особенной нежностью он относился к кларнету).

Он постоянно вертелся на улице, около „музыки“, т.-е. там, где играл духовой оркестр.

Напрасно наказывали его,—просидев по два года в каждом классе, Сац был изгнан 15 лет из третьего класса гимназии.

Через год он бежал из родительского дома в Киев.

Там он разыскал своего знакомого музыканта—виолончелиста, по фамилии Клячко, сын которого учился в Киевском Муз. Училище, и поселился у них в крохотной, полутемной комнате.

Предоставленный самому себе, Сац превращается в прилежного ученика: берет уроки на виолончели и на фортепиано и так увлекается упражнениями, что играет упражнения даже по ночам, завешивая дверь своей комнаты одеялом.

Через год он выдержал экзамен по классу виолончели в Киевское Муз. Училище.

В этом же году Илья Сац крестился в Киеве, при чем восприемником его был известный музыкальный критик Чечот.

(Вся семья Сац и отец крестились позже, когда умер дедушка — уважаемый цадик, который писал какую-то книгу. После его смерти книгу эту по листам разобрали набожные евреи, что осталось на всю жизнь ярким воспоминанием у Ильи Саца).

После удачного экзамена в музыкальное училище отношение отца к Илье совершенно изменилось, от чего улучшилась материальная сторона его жизни, и он мог продолжать свое музыкальное образование.

Вскоре в Киев переехала мать с частью детей, и Сац, поселившись в семье, до некоторой степени становится уже „персоной“ в глазах домашних: у него постоянно собираются квартет, трио, он выступает на публичных вечерах и имеет большой успех, пользуется авторитетом среди товарищей, подает надежды в училище.

В это время Сац готовится к экзамену на аттестат зрелости. Он переживал тот период, когда, по его словам, „прочитав сознательно какую-то философскую статью, царство рассудка, которое я угадывал, потрясло меня своим волшебством, и я раболепствовал перед наукой и книгой“. Он серьезно иногда задумывался, „не отрубить ли себе пальцы“, чтобы перестать играть часами упражнения. Но он не сделал этого потому, что „мечтал о звуках, даже сидя за книгой“, и в отчаянии понял, что „пальцы тут не при чем, что надо отрубить голову“.

В 1897 г. под влиянием товарищей (Александра Сулержицкого, Е. В. Богословского, Р. М. Глиера [1]) Сац уехал на урок репетитором к Николаю Густавовичу Струве [2]) в Рязанскую губ.

Обеспечив себя на первое время заработком, Сац держит экзамен в Моск. Консерваторию по классу виолончели, а через год переходит на теорию композиции к С. И. Танееву.

В 1899 году весной Сац переживает два тяжелых события: в личной жизни—смерть матери, в общественной— голод на Волге.

Он живо отзывается на призыв газет о помощи голодающим и организует сбор пожертвований. Кроме того, Л. Н. Толстой поручает ему суммы, собранные Софьей Андреевной, принимает какое-то участие и газета „Курьер“. (С Л. Н. Толстым Сац был знаком через брата своего друга, известного толстовца, перевозившего духоборов в Канаду, впоследствии режиссера Моск. Худ. Театра,—Леопольда Антоновича Сулержицкого, с которым он бывал в Ясной Поляне).

Сац бросает консерваторские экзамены и уезжает на Волгу.

Им были организованы и открыты столовые в трех губерниях — в Казанской, Самарской и Симбирской, где кормилось около 5.000 человек весну и лето.

Вернувшись с Волги в Москву, Сац не мог уже войти в колею консерваторской жизни, и в январе 1900 года, под влиянием беспокоившей его полиции, выследившей его „вольные“ действия (нелегальная литература) и недопустимые речи в „голодной“ деревне, Сац уезжает за границу, стремясь к самообразованию.

За восемь месяцев он побывал за границей в следующих городах: в Берлине, во Франкфурте-на-Майне, в Париже (дважды), в Дрездене, в Мюнхене, в Цюрихе, Берне, Ницце, в Марселе, в Монпелье, Женеве, в Корзье, Генуе, Флоренции и в Вене. В Монпелье, куда он заехал на несколько дней к своим старым знакомым, Сац встретил ту, которая стала его женой.

---

[1]) А. Сулержицкий — выдающийся скрипач, умер в 1899 г., Е. В. Богословский — впоследствии изв. музыкальный историк и пианист, Р. М. Глиер — композитор.

[2]) Н. Г. Струве, композитор, представитель Росс. Муз. Издательства за границей.

Они встретились снова (и уже на всю жизнь), через год, в Сибири, куда она приехала на его отчаянный призыв в тяжелые дни его жизни.

По возвращении из-за границы Саца еще настойчивее стала беспокоить полиция, приходилось скрываться [1]. Наконец, жизнь в Москве стала совсем невыносимой. После нескольких обысков, Сац решил предупредить событие: он сам сослал себя в Сибирь.

Это давало ему чувство свободы, спасало от многих наслоений в личной жизни и, главное, давало простор его бродячей натуре и творческой фантазии.

Сац взял виолончель, маленькую корзину с дневниками и почти без денег отправился в путь.

По дороге он пытался устраивать концерты; в Омске чуть не сделался регентом в соборе. Но его тянуло дальше.

В пути он перезнакомился со всеми пассажирами и даже подружился с некоторыми, так что, подъезжая к г. Иркутску, у него были и знакомые и даже один урок (по иронии судьбы, в семье железнодорожного жандармского офицера), от которого он, впрочем, скоро отказался.

Первое время в „ссылке“ Сацу жилось необычайно тяжело, тем более, что он никак не мог никому разъяснить свое пребывание в Иркутске, за что на него подозрительно косились знакомые, в большинстве ссыльные.

К тому же Сац невероятно нуждался материально.

Жил он за городом, в Знаменском предместьи, в крохотном развалившемся домике с разбитыми стеклами, в которые то заползал едкий дым страшного неугасимого пожара далекой тайги, то пронзительно врывался ледяной ветер с никогда незамерзающей Ангары.

Было что-то фатальное в движении этой зеленой, бездонной, сплошной массы. Ни лодки. Ни плота. Бесконечно одинокая в своем бешеном движении, бесконечно страшная, как пучина глубокая.

Всегда перед глазами. Всегда притягивающая и заглядывающая в дребезжащие окна. Никуда не скроешься от нее.

А в комнате, перекосившейся, с обрывками обоев на стенах, разбитые старые клавикорды и... зеркало, которое дразнило уродливыми отражениями.

Больше ничего. За перегородкой кровать. За стеной старческий кашель.

Все это привело к тому, что Сац тяжело заболел.

---

[1] За границей Сац жил в Швейцарии, в Корзье, в одном пансионе с Плехановым, с Верой Засулич, с Бонч-Бруевичем, Величкиной и с кн. Хилковым. В 1904 году у Саца в квартире скрывался Бауман.

В это время и приехала к нему любимая женщина из Монпелье.

Вскоре в Иркутске открылось Отд. Имп. Муз. Училища. И за неимением в городе специалистов-музыкантов, Сацу удалось там устроиться преподавателем хорового пения и виолончели.

Это заставило его самого позаняться техникой и обновить репертуар, что давало возможность выступать в концертах, где он имел неизменный успех.

Вскоре ни один благотворительный концерт, устраиваемый Иркутским бо-мондом с генерал-губернаторшей во главе, не обходился без участия Аннина (псевдоним).

Кроме того, Сац сотрудничал в газете „Иркутские Ведомости“, где он состоял постоянным музыкальным критиком и писал фельетоны („Человек, который хотел“, „Народные развлечения“, „Бабы“, „Воздухоплаватель“ и др.).

К концу года Аннин (Сац) был одним из наиболее популярных лиц в Иркутске.

К этому времени семейная жизнь его усложнилась—родилась дочь (Наталия).

С этих пор Сац снова теряет равновесие и мучительно рвется в Москву. Ему уже тесно в Иркутске, ему нечего и некого завоевывать.

Борьба за существование указала ему путь к себе: он—композитор, он—дирижер.

Но „из импровизатора никогда не будет композитора“ (его слова), пока он не научится записывать, а для дирижера нужен оркестр и „промысловое свидетельство на право торговли“, т.-е. аттестат об окончании школы.

Лебединой песнью Саца в Иркутске был его грандиозный духовный концерт из соединенных хоров, в котором участвовало 150 человек. В программе этого концерта были исполнены следующие произведения: Хор странников—„Во Иордане реке“, муз. Серова; „Скажи мне, Господи, кончину, мою“, концерт № 32—муз. Бортнянского; кантата Епископа Гермогена—„Житейское море“ (смешанный хор в 150 чел.), хор Направника—„Ах, плачьте, как плакали мы на реках Вавилонских“ смешанный хор в 150 чел.) и др.

В 1903 г. Сац вернулся в Москву и через четыре года получил аттестат об окончании Моск. Филармонического Училища.

Но не дипломом определялся Илья Сац, а талантом, который звучал повсюду, где он ни появлялся.

И этот единственный диплом об окончании школы он получил не как „ученик“ (Сац почти не посещал школу и только

благодаря революционному настроению 1904—1905 г.г. его не изгнали оттуда), а как признанный уже (через Худож. Театр) оригинальный „композитор к драме“.

В 1905 г. он был приглашен заведывать музыкальной частью в Отд. Моск. Худ. Театра „Студия“ и написал первое свое произведение для театра.

Это был год расцвета творчески-революционных сил И. Саца, которые он проявлял и как организатор „Кружка Худож. Исканий“ (реформа оперы), кружка „Музыка Народа“, и в статьях о музыке в журналах „Золотое Руно“ и „Семь дней“, и в музыкальных пародиях (оп. „Месть Любви“), и в искании новых звучностей и в бешеном темпе собственной жизни, незнавшей расчета и осторожности.

В 1906 году Сац написал музыку к „Драме Жизни“ Гамсуна, и занял в Моск. Худ. Театре место заведующего музыкальной частью, что давало ему возможность проявить себя как дирижера, режиссера и актера.

Театр давал простор разностороннему таланту Саца, являясь до некоторой степени сдерживающим началом для его мятущейся души, не знавшей границ в своем устремлении в жизнь.

С первых же шагов Саца в Худож. театре его заметили в художественно-театральных кругах и оценили его глубокий и красивый талант композитора-психолога.

Сац умер в 1912 году в тот момент, когда его популярность перекинулась за границу, и известный режиссер М. Рейнгардт вызвал Саца в Берлин для переговоров о постановках „Бури“ и „Макбета“ Шекспира и „Восточной пантомимы“ с музыкой, которую предложили ему написать. В это же время с Сацем вели переписку из Мюнхенского Художественного театра относительно музыки к пантомиме и Биншток из Парижа от имени автора пьесы „l'Aube“—Rupert Hugues с предложением написать музыку к этой пьесе.

За восемь лет композиторской деятельности Илья Сац написал музыку к следующим драматическим произведениям в различных театрах:

Смерть Тентажиля, Метерлинка; Драма Жизни, Кн. Гамсуна; Жизнь человека, Л. Андреева; Синяя птица, Метерлинка; Анатема, Л. Андреева; Miserere, С. Юшкевича; У жизни в лапах, Гн. Гамсуна; Гамлет, Шекспира.

(В Московском Худож. Театре).

Король Свободы, Буренина; Коринфское чудо, Косоротова.

(В Моск. Малом Театре).

Цезарь и Клеопатра

(В Пет. театре им. В. Ф. Коммиссаржевской).

Оперы-пародии: „Не хвались, идучи на рать“. „Восточные сладости“.

(В „Кривом зеркале“).

Сказание о Теофиле; Нынешние братья; Робен и Марион; Чистилище Патрика.

(В Петрогр. Старинном Театре).

Кроме того, Сац написал:

Танец Саломеи, — Оск. Уайльд, „Месть любви“ (оп.-пародия), „Пляс Козлоногих“, „Слезы“ — мимодрама Ал. Вознесенского, „У приказных ворот“ — хор на сл. Ал. Толстого, „Сказочка о золотом яичке“, много шуточных №№ для „Капустников“ Моск. Худ. Театра, несколько мелодекламаций, десятка два романсов и фортепианных пьес.

Сац писал почти исключительно музыку для театра.

Не убоявшись иронических эпитетов со стороны специалистов-музыкантов, идя всегда только своим путем, он провозгласил новый вид музыкального творчества достойным истинного вдохновения художника.

За ним пошли другие: не говоря уже о друге Саца, Ал. Архангельском, который отдал все свое творчество театру „Летучая мышь“, Фортеру, посвятившему себя работе в Камерном Театре, теперь все чаще встречаются имена выдающихся композиторов, которые охотно пишут музыку к драме (Голованов, Добровейн, Шеншин, Чесноков и др.)

Но всякий раз, когда перед режиссерами встает вопрос, кому предложить писать музыку,—к Байрону ли, к сказке, к гротеску, к пантомиме,—он сопровождается неизменно глубоким вздохом сожаления:

— Нет Ильи Саца.

Как подходил Сац к произведению, которое претворял в звуках, видно из прилагаемого автографа.

Сац мыслил и чувствовал оркестровыми красками; для театра он писал произведения преимущественно хоровые и оркестровые, а для себя при нем всегда была нотная тетрадь, куда он заносил свои трепетные мысли, эти — живые звуки его души.

Похоронен Илья Сац в Москве на Дорогомиловском кладбище (наполовину еврейском, наполовину русском), вне традиции Моск. Худ. Театра, имеющего свое кладбище в Новодевичьем монастыре. Сац и после смерти остался независимым и одиноким.

„Сын мой, со слезами твоими иди в одиночество. Я люблю того, кто хочет создать высшее над собой и так погибает“ (Ницше).

А. С.

Папа.

Я помню, он учил меня музыке и арифметике, утром, только проснется, еще лежа в кровати. Это не было ученьем. Это было живой и веселой беседой, иногда длившейся 3-4 часа. Мы оба забывали о том, что ему пора вставать, решая музыкальные и арифметические задачи.

Один раз папа поднял меня в 7 часов утра. „Пойдем к Струве,—сказал он,—а по дороге позанимаемся“.

Мне не хотелось вставать, но я встала. Было туманно, сыро, холодно. Мы шли мимо Зоологического сада. Он задавал мне вопросы по теории музыки и задачи по гармонии. Помню, что на один вопрос (где ответ должен был быть „нонна“), я никак не могла ответить. Мне хотелось спать. Папа рассердился и сказал, чтобы я шла домой. Но, уже вставши, итти домой было совсем обидно, и я все-таки, хоть и позади, плелась за ним. Вдруг папа обернулся и ласково сказал: „Ты моя любимая ученица, а не можешь решить такой простой задачи.“ И вдруг я забыла холод, забыла, что мне хочется спать, и сразу стало так хорошо и радостно, что ответ на задачу появился сам собой ясно и просто.

Помню, как он играл с нами. Мы очень любили песню: „Дети, в школу собирайтесь“. И он из этой песни сделал целое представление.

Он садился за рояль и играл „ночь“, а мы спали на стульях. Потом приходил сторож с колотушкой и пел:

Туки, туки, тук,
Вот идет индюк.

Птицы пели где-то далеко, далеко. Дети начинали просыпаться, вставать; одевались и шли в школу с песнями.

У этой игры было очнь много вариантов, но всегда она была одинаково интересна, когда папа все происходившее отражал в музыке и играл вместе с нами. Была у нас и другая любимая игра. Мы садились друг против друга и просили: „Папа, ты засерьезнись, а мы тебя будем рассмеивать“. И чего только я и сестра ни вытворяли перед ним. А он сидел с умным, добрым и

бестрепетным лицом, пока наше вдохновение не иссекало. Тогда мы менялись ролями. Но чуть только папа начинал хохотать, глядя нам в глаза, как мы не выдерживали и начинали хохотать все вместе на весь дом.

Мы часто ходили гулять, и то, что папа рассказывал нам, было всегда так ярко, что я до сих пор помню его сказки. Ни с кем не было так просто, легко и, главное, бесконечно весело, как с ним.

Папа очень любил музыкальные игрушки, он покупал их везде,—на ярмарках, на „вербе“, в деревнях у пастухов, в магазинах. Он мог часами дуть в какую-нибудь свистульку, играть мотив из 4-х тактов на игрушечной балалайке, при чем вертел ручку и туда и назад; одну балалайку он признавал только „наоборот“.

Один музыкальный эскиз он всегда играл нам, когда я и сестра кувыркались; он так и издан под названием „чтобы кувыркаться“. Для другого он просил меня придумать название. Я несколько раз прослушала, потом сказала: „Грустно чего-то, когда ты играешь. Не знаю, как назвать“. Папа так и назвал, „Грустно чего-то“.

Я помню, как меня обидел один мальчик на дворе. Обида-то собственно была пустяковая, но мне уж очень хотелось покапризничать. Я пришла к папе. „Папа, пойди выругай Аркашку“, сказала я. Он ни слова не ответил, взял меня за руку и пошол во двор к Аркадию.

„Аркаша,—сказал он,—каждый раз, как ты обидишь Наташу, я буду давать тебе 10 коп. до тех пор, пока Наташа научится сама за себя заступаться“.

Чувство удивления было у меня даже сильнее чувства обиды. Поражен был и Аркадий, который никогда меня больше не обижал.

Я помню, как за несколько месяцев до смерти папа говорил мне:

„Наташечка, учись аккомпанировать. Я себя плохо чувствую, и, может-быть, умру. Мамочка у нас слабенькая, а Ниночка маленькая. Научишься аккомпанировать, будешь деньги зарабатывать, если со мной что-нибудь случится. Ты сильная и большая“.

Сел и заплакал. Он плакал так жалостно, слезы текли по всему лицу. Я тоже заплакала.

„Ведь тебе только 10 лет. Ты еще совсем маленькая“. Но мне казалось, что он маленький, а я „большая“ и „сильная“ и я стала его утешать.

И мне казалось, что он мне верил...

Нат. Сац.

Музыкальная сущность Ильи Саца.

„Музыка Саца непрактична“ — говорили певцы и музыканты оркестра, трудясь над чистотой исполнения его диссонансов.

Да, музыку Саца „неудобно“ исполнять, часто „неудобно“ слушать. Она слишком будоражит. Она не сливается с привычными понятиями. Она вызывает в душе те чувства, которые мы привыкли прятать от других, прятать от самих себя.

Это потому, что Сац был неспособен на полу-чувства, полу-мысли.

Если Сац отчаивался, он кричал громко, во весь голос, не обращая внимания ни на кого, на извозчике, на улице, дома. Если у него бывала тоска, он плакал неожиданно, горько, не вытирая слез.

„Даже в 40 и 50 лет и в лучшем костюме я не потеряю способности рыдать, и в этом мое счастье“.

Если его давила пошлость, он, не стесняясь условиями приличий, мог сорваться с места и уйти, не докончив начатой фразы. Если ему бывало скучно,—зевал, не закрывая рта. Когда же ему бывало весело, он хохотал до упаду так, что все вокруг забывали свои дела, и весь дом начинал хохотать, слушая невероятные истории.

Когда утром, еще в постели, Сацу приходила в голову смешная гармония или комический ритм, он срывался с постели и, как был, начинал изображать телодвижениями тот звуковой комизм, который ему слышался, и в таком виде, неодетый, забывая о всем на свете, мог просидеть два и три часа за роялем.

Если Сац жалел человека, он не задумываясь отдавал ему самое дорогое, самое любимое.

Если Сац любил, его любовь ничто и никто не могли затемнить—никакие отступления и внешние положения.

Когда Сац делал скверные поступки, он старался как можно больше унизиться и загрязниться весь без остатка. Когда же он

каялся, он каялся всем своим существом до полного самообнажения.

Сац был весь „непрактичный“ и, как в музыке не умел он применяться к обычной форме, так и в жизни не вмещался в общепринятые рамки. Будучи семейным, он почти каждый день менял свою комнату для занятий и каждый день наново шла перетасовка всей мебели, передвижение рояля из комнаты в комнату, заколачивание и отколачивание дверей. Находясь в самых разнообразных условиях и отношениях с окружающими, Сац никогда не переставал играть и „стонать“ свои произведения по ночам, когда все засыпало, и мог запустить ботинком в каждого, кто бы посмел в это время постучать к нему в дверь.

В пути он не раставался сначала с виолончелью, а потом — с маленькой складной флют-гармонией, звуки которой наполняли вагоны 3-го класса, вытесняя затхлую серость и „жвачные“ разговоры пошлости.

К нему немедленно подсаживались рабочие, кондуктора, дети, крестьяне, и Сац становился своим человеком в вагоне.

Он импровизировал на темы русских народных песен, начиная неизменно с любимой, которую в своих музыкальных набросках назвал: „К кухарке солдат пришел“. Незаметно для себя, Сац увлекался импровизацией, звуки становились иными, он начинал играть „для себя“, забывая об окружающих. И в этих звуках, в игре, в его лице было столько серьезности, что публика потихоньку начинала расходиться по своим местам, как бы условившись не мешать ему; и когда среди ночи, в уснувшем вагоне, снова раздавались заглушенные стоны флют-гармонии, никто не осмеливался прервать их или возмутиться.

Простой народ необычайно чувствовал Сацевскую „правду“ и всегда доверял ему.

Многие любили Саца. Стоило однажды узнать Саца, чтобы поверить, что он имеет внутреннее право жить так, как он жил, и что „неудобство“ его происходило не от каприза или бравады, но что прежде всего и мучительнее всего он был „неудобен“ самому себе, не умея примениться к тому огромному духовному существу, которое быстро и настойчиво росло в нем, которому тесны были рамки обычного человеческого.

Теперь, когда на расстоянии лет Сацевская мученическая „правда“ так рельефно выступает со страниц его Дневника[1]), что невольно хочется говорить его словами.

— Насколько я занят сам в себе прислушиванием и формированием самого себя, я знаю по тому, как я спугиваюсь, когда

[1]) Надеемся, что Дневник Саца полностью будет напечатан в недалеком будущем.

меня вдруг перебьют. Как трудно прерывать сложную, происходящую во мне работу, которую я и не замечал прежде.

„Все, что я знаю, делаю, читаю, слышу, говорю, все это более или менее интересно, скучно, глупо, умно и т. д. Но я смотрю на это, как на дополнение к чему-то чрезвычайно важному, что лежит в основании моего существа. Не может же быть, чтобы этим я весь исчерпывался? Неужели всю свою жизнь я буду толочься в этой незначущей группе знаний, дел, анекдотов.

„Несомненно, что все это между прочим, в промежутке.

„Что же такое я сделаю? Для чего живу? Что я знаю существенного? Неужели это существенное мы совершаем бессознательно для себя? В каких-то таинственных, сокровенных изгибах своей души, я, наверно, знаю то, для чего живу, что я должен делать, какая на мне лежит обязательная, святая, несомненная работа. Мне только нужно подыскать момент, остановиться, перестать жить, совсем забыть о теперешнем и вслушаться, страшно вслушаться. Может быть, я не разберу сразу, но я знаю, я могу разобрать, и это необходимо.

„Боюсь только, что не успею, не кончу, даже не начну, не найду своей работы. Боюсь, что смерть, или страшная болезнь, или старость застанут меня врасплох, когда я так же не буду понимать, как и теперь, когда я не найду моего Бога.

„В такие часы мне хочется кричать, быть безумным, плакать и спрашивать. Я готов умолять кого-то и что угодно делать перед этим надвигающимся неумолимо-грозным несчастьем. (1899 г).

„Смотрю ли я на фотографическую карточку, вижу ли людей, вспоминаю ли свое отношение или случай, у меня одно страстное желание запечатлеть, написать на бумаге, нарисовать, нацарапать, рассказать.

„Я так жадно думаю, как будто мне сказали, что через дватри дня меня лишат этой способности. Мне ужасно хочется поделиться тем, что во мне, со всеми, но не рассказать, а прокричать. Мне кажется, что если у меня нет мастерства, определенных тенденций, за то я кровью писал бы.

„Я совершенно не умею легко относиться к жизни; я чувствую, я мучительно чувствую.

„И мне уже кажется, что какой-то зубоскал сзади говорит: „Ах какой, чувствительный, просто беда. Вы бы холодной воды выпили“.

Внутренняя жизнь Саца — это не простой рефлекс, как у большинства. Он мучительно вглядывается в свою душу и чувствует за нее ответственность перед Богом и людьми, он ищет „работу своей жизни“.

„Но обыкновенная степень работы кажется мне вялой и сонной“,—пишет он. „Хотелось бы три работы зараз. Меня тянет положить все свои силы, всего себя, я ищу утомления, хочу надорваться. Нет во мне спокойствия, нет порядка, нет расчета“.

Ясно, что Саца не могли удовлетворить занятия музыкой по консерваторской программе.

„Там борьба, люди, страсти, моря, республики, рабочие, страдания, восторги... А мы тут, трусливо скорчившись, ходим и каждое утро с папкой „Musique“ в Консерваторию и пишем ноту под нотой“.

„Только с точки зрения сытости, трусости или равнодушного отношения к миру, могу я оправдать свое пребывание в Консерватории“.

Сац ушел из Консерватории. Ушел от музыки в жизнь, продолжая искать „своего Бога“.

В этом искании он не боится ничего, он заглядывает во все углы, вслушивается во все звуки, вглядывается в каждую душу, становится в различные положения. Душа его, обогащаясь, требует все ярче, все настойчивее выявления себя.

Это толкнуло Саца искать пристанища в литературе, к которой он всегда питал нежную страсть.

„Иногда в восторге от хорошего дня, леса, людей, солнца, я говорю себе: чего же больше? Достаточно иметь право глядеть, видеть, любить мир, чтобы быть счастливым, чтобы это наполнило пятьдесят моих жизней. Но в другое время я чувствую себя наполненным через край, пресыщенным, слепым и глухим ко всему, что вне меня. Тогда я сажусь писать“.

Сац настойчиво работал в этом направлении, собирал материалы, увлекался краской, ритмом слова, все заносил в свои тетради, с которыми никогда не расставался и мечтал „заказать для них железный ящик на случай пожара, запереть, спрятать, как можно лучше“, по поводу чего смеялся над собой:

„Не собирай сокровищ на земле!»

Но ему так и не удалось найти тот язык, ту форму для своих произведений, которую он искал.

Все чаще посещает его мысль, „пугающая, как отдаленный кошмар“, что произведение его так и останется невоплотившейся мечтой.

„Почему?“ спрашивает он. „Или у меня нет ничего, кроме желания высказаться? Но что же, что волнует меня? Что заставляет меня так жить внутри себя? Или это ничего не даст людям? Или, может быть, из любви к ним я, чтобы быть полезным, не в писании должен искать моего труда?“

Ответ на этот мучительный вопрос таится в его творчестве.

Его основное мироощущение—диссонанс.

Ночь и день, пошлость и тайна, слово и мысль, реальность и фантастика, сознание и подсознание, искусство и жизнь, человеко-Бог и Бого-человек, — вот те явления, которыми переполнены страницы его дневника.

„Я стану днем кутить и проклинать, оплевывать перед людьми святыни, но ночью, когда никого нет, я буду так горячо молиться“.

Две жизни — в нем самом одинаково ярко-звучные,—внешняя и внутренняя. Темой его литературных произведений никогда не являлись факты и люди, как они есть. Внешняя жизнь и люди в их обыденности всегда претворялись в нем „в желание посмеяться“.

„Пока в явлении я не увидал чего-нибудь смешного, оно не удовлетворяет меня, точно я слушаю и не слышу, не понимаю его“.

Но его пугает „человек без лица“, со спины он кажется ему „мертвецом“.

„Зачем нет таких, чтобы отовсюду были личностями? Зачем так много спинного, мертвого, животного в человеке?“

И кажется, что Сац переворачивает человека, ищет его глаза, чтобы заглянуть в них, в самую глубину человеческой тайны.

Его занимали мысль и чувства, рожденные из хаоса, из кошмаров потусторонности, приходящие неизвестно откуда, угаданные, но не названные.

Формой его произведения никогда не была законченность, это было течение, формирование, рождение, действие, звучание.

И чем больше Сац прислушивался к себе, тем яснее понимал, что его „волнение“, его „изумление перед существующим“ не может быть выражено одними словами, и он все чаще обращается к музыке.

„Язык музыки потому выше слов, что он—язык души и желаний, в нем не так сильна зависимость телесных препятствий, парализующих и делающих ограниченным язык слов“.

6/III 1900 г.

„Я давно не испытывал такой жажды музыки. Я рвусь к ней, как к божественной влаге, представление о звуках идет из глубины души и как туманом, как сновидением, окутывает мне голову. Я хочу схватить, сжать их, ощущать всем своим существом, целовать, целовать, целовать без конца. Когда я играю, я чувствую, я пью каждый звук, потому что в этом звуке претворились мысли и чувства, это—жизнь.

„Вспоминаю себя в Консерватории: я скучно и вяло относился к звукам, временами ненавидел их до желания бежать. Это потому, что звуков было во сто раз больше жизни и звуки эти делались „сами по себе“ и мне были неестественны и утомительны.

„Разве этого не достаточно, чтобы бросить специально заниматься звуками?“

20/XII 1900 г.

„Только в музыке возможно одновременно выразить и мысль, и чувство, и желание.

„Музыка, когда она приходит в соприкосновение с нашей душой, перестает быть искусством, она становится самой жизнью“.

Эта жизнь — звучащая душа мира, делает для него живыми не только людей, но и вещи:

„Вар-вар-вар, ревет тромбон и, как будто говорит: „отдайте мои легионы, отдайте, отдайте“.

„Когда я засыпал, слышался какой-то звук, который повторялся через некоторые промежутки. Меня мучил этот звук: о чем он? И мне казалось, что я понимаю — о чем, и становилось страшно.

„Колеса вагона торопливо тарахтели, спрашивая: „А куда-куда, а куда, куда“.

„А откуда-то раздавался спокойный басовый стук: „Пойдем с нами, пойдем с нами“.

„Флейта на высоких нотах заливалась веселым смехом, точно ее щекотал угрюмый фагот“.

Наконец, Сац находит новую форму для своего литературного произведения.

„Решено, я своему герою придам новый тон и общий колорит. Я начну его занавесом и страстным звуком кларнета с прыжками пятнистой гиены — кровожадного тромбона. Эти живые, вибрирующие звуки—жизнь и части души его. Эта таинственность их взаимоотношений и соединений как может быть нова и прекрасна.

Зачем мораль и сопоставления, когда так хорошо и загадочно звучат кларнет и тимпаны“?

Вот откуда ведет свое начало Сацевская музыка—театра; вот в чем сила его импровизаций, в которых он ночами изливал свою мятущуюся душу, которыми потрясал и увлекал общество!

Концертам в форме импровизаций он предсказывал огромное будущее:

„Что может быть прекраснее, как слышать мысль в ее перворождении“.

„Работаешь над повестями и романсами, подбираешь слова и созвучия, оперируешь с этими чучелами живой мысли..

Зачем убивать ее, летающую, поющую?

Или бояться, что она исчезнет, а новой не будет?

Но есть люди, в которых живет страсть к воплощению всего того, чем они живут, что видят и слышат, что улавливают в себе—страсть к перевоплощению“.

Эту страсть к перевоплощению оценили актеры Моск. Худож. Театра, собираясь на вечеринках у Саца, и указали на него К. С. Станиславскому, когда в 1905 году открывалась „Студия“ (на Поварской ул.)

В это время Сац, будучи учеником Филармонии, жил в имении А. П. Чехова. Это была весна его композиторской деятельности.

Вот письмо к жене, относящееся к этому времени:

„Я к тебе среди работы. Не знаю только от радости или от страха.

„Понимаешь ли, я стал писать, писать много и легко. Прорвалась какая-то плотина, какой-то нарыв, более десяти лет мучивший меня. Я еще сам хорошенько не понимаю, что это такое, и даже боюсь, что в этом, может, что-то нехорошее; припадки разрешились тихим помешательством, радостной, лучезарной глупостью.

„За четыре дня я написал три части сонаты, два романса, штук семь начал без конца, четыре конца без начала и одну середину.

„Но не в этом дело, не в количестве и не в качестве, в оценку которых я не в праве входить, а в способе работы. У меня совершенно исчезло то мучительное напряжение, с которым я прежде компонировал; исчезло бешенство, я не кричу, не вою, не стону свои произведения, я могу отрываться и пугать воробьев, а во мне не теряется нить мысли, не забывается связь с остальным.

„Неужели же правда, что лучшие мысли приходят без напряжения, сам не зная как.

„И как мешает вялое, апатичное настроение, так в такой же мере вредно слишком нервное, возбужденное, не оставляющее места для созерцательности.

„Я всегда думал, что надо только уметь подставить мельничные крылья своего языка под ветер ума и сердца, бушующий в нас, надо только не мешать этой силе, проходящей через тебя, делать свою работу. Для этого надо прежде всего не быть ленивым и не быть страстным, а быть чутким и чисто настроенным.

Затем... затем все написанное до сих пор я мысленно посвящаю то Шопену, то Мендельсону и чаще всего Григу, так как чаще других вспоминаю его.

„Но, однако, среди этих томных нежно страдающих септим Шопена, и задушевно теплых, сентиментальных секст Мендельсона, среди чарующих, переливчатых, грустно игривых уменьшенных квинт Грига, мне чудятся и прорываются иные, мои звуки. Хочется сблизить гармонии, не надо секст, и квинтами и терциями уже много сказано, нет, мне хочется говорить секундами, большими, увеличенными и, наконец, малыми. Ах, малая секунда! Ведь это сближение, почти униссон! И какой мучительный диссонанс в этом „почти“! Эти секунды идут согласно, рядом, параллельно, точно два человека рука с рукой, в объятиях, уста с устами... И пусть идут согласно, они никогда не сольются, никогда не завянут, не скоро прорастут благовонием благополучия. Они всегда будут гордо презирать счастье для творчества, для творца. И чем больше кажущегося сближения, тем больше ужаса и изумления перед существующим. Не надо Бога

для нас, для нашего спасения и счастья, мы должны искать для Бога, для Истины. Не надо бояться и отклонять страдание, надо любить его, как источник Искания".

Мелихово. 20/V 1905 г.

Начиная с этого года, записные тетради Саца принимают иной характер, — Сац больше не литератор, Сац — композитор. Его переживания, сомнения, отчаяние, тоска, радость, образы,— претворяются в музыкальные наброски. Они так же коротки по форме и так же глубоки и трепетны в своем перворождении, как все написанное Сацем; они являются как бы продолжением или углублением его словесного дневника.

В Мелихове застала Саца повестка из „Студии".

„Уединение мое было прервано. Повестка за повесткой, наконец, телеграмма из Отд. Худ. Театра „Студия".

Театр нового стиля: Метерлинк, Пшибышевский, Гауптман.

За это время хорошо ознакомился и полюбил их.

Беседа. Я произвел впечатление.

Рапорт, писанный Мейерхольдом по моем отъезде К. С. Станиславскому—кривое зеркало мыслей, высказанных мною на заседании труппы.

Говорю без ложной скромности, что в этом новом Искусстве чувствую себя ближе.

Пришелся ко двору. Предлагают заведывать Музыкальной частью (оркестр, хор)".

ПОСЫЛАЮ ТЕБЕ РАПОРТ МЕЙЕРХОЛЬДА.

Вот он:

Пьеса: Смерть Тентажиля.

Беседа вторая.

Начало в 7 часов.

Окончание в $10^1/_2$ часов.

Замечания: выправляется текст ролей.

Потом снова беседа, которая сильно подожглась присутствием молодого композитора из „новых", Ильи Саца, который экспромптом принимает самое горячее участие в беседе. И странно, не имея никакого предварительного разговора со мной, он высказывает те же взгляды на душу Метерлинковского творчества. Вся труппа принимает самое горячее участие в обмене мнений. Устанавливается поставить в своей работе за правило:

1) „Надо поступать так, как если бы надеялся" (слова Метерлинка пусть будут нашим девизом).

2) Уметь отделаться от старых авторитетов: Бетховен хорошо, не—Бетховен тоже хорошо, потому что „Я“.

3) Надо уметь дерзать, не итти по проторенной дороге.

4) Воздействие драм Метерлинка на публику не страх, а трепетное изумление перед существующим, религиозное благоговение, примирение.

5) Глубоко верить в силу того, что „Я“ каждого из нас может сказать.

6) Пускай пока не идет за рампу, пускай пока будет н е т о новое, чем т о старое.

Не могу передать на бумаге всей прелести нерва, каким жила труппа в этот вечер, но в их сердцах я, наконец-то, подсмотрел то биение, какое послужит нашему благополучию. В добрый час!

Вс. Мейерхольд 13/VI 1905 г.

Сац весь отдается новому делу театра, делу, в котором наиболее могла проявиться многосторонняя душа художника, но муки творческого гения не находят себе исхода и здесь.

„Много дней мои попытки композиции (по Метерлинку),— пишет он в письме,—вызывали во мне жгучие страдания, тревожные сомнения и безграничное отчаяние. Когда я сажусь за рояль... что мне делать? Господи, что мне делать? Все не то“. Проклятое „не то“. Прихожу к заключению, что мое желание писать с в о е просто—зуд черепахи, тянущейся к небесам из болота. К несчастью, а может, и к счастью, у меня нет техники; нет настолько мастерства, чтобы придать своим подражаниям „внешний вид творений великих мастеров, и хоть такими пестрыми лохмотьями прикрыть свое убожество. А меж тем мой бес не утихает, он ядовито нашептывает мне на ухо: „пытай“.

Я подхожу к роялю и стоны отчаяния, моя тоска не находит себе там места в этой банальной гамме из полутонов, в этом салонно слащавом ударе молотка по струне. Пошлые трезвучия, затасканные Чайковским, септаккорды и ноны Грига... Куда бежать от них? Что делать?

И снова отчаяние и новые пробы... Тщетные усилия!.. Раздушить, что ли, рояль?.. Сесть на него, колотить палкой по струнам?..

Бессонные, страшные ночи.. И эта бесконечная тревога, когда все твое существо, вся жизнь десятков лет сожмется в одном вопросе.

Я весь, всеми помыслами и желаниями, всей мукой души стою у запертых дверей без надежды открыть их.

Что делать?.. Самоубийство?

Страдание сильнее страха смерти, и мысль эта так жалка и ничтожна, ни к чему.

Мне кажется, что я весь превратился в одно томительное, безумное желание—пролезть в игольное ушко.

Где прошлое, что будущее?

Нет ничего и никого. И я не в силах уйти отсюда.

Бессонные, с широко-открытыми во тьме глазами, страшные ночи... Ветер воет в трубе, хлопает ставень... Вдруг заплакала старая дверь на ржавых петлях... И от этой мелодии на фоне темного молчания на глаза мои выжались слезы, тихие, сжатые слезы дикого душевного восторга.

Неужели??

Да, да... Конечно, глупый, „это" (шепчет мой бес).

Конечно, конечно—тороплюсь я. Конечно, музыка не этот идиотский ряд белых и черных зубов, расставленных в порядке, как городовые.

Но о чем я, о чем я думаю?.. А что-то было... Что-то хорошее, как обещание, как надежда...

Ах да. Музыка это—ветер, и шелест, и говор, и стук, и хрустение, и визг. Вот симфония звуков, от которой сжимается и плачет, по какой тоскует душа моя.

Зачем нет регистра „ветер", который интонирует десятыми тона?

Зачем? Зачем?

Сто людей скажут мне завтра „здравствуй", и каждый скажет по-разному: там будет сквозить зависть, здесь—пошлость и тупость, там—бахвальство, счастье, радость. А где же ньюансы одного слова, одного звука на скрипке или на рояли?

Да, да, мое переустройство должно итти дальше, должно начаться с тембров. Надо изменить гамму, надо включить новые оттенки, разнообразные окраски звуков, как смех, шелест, стон, журчание, стук. И тогда я скажу свое „здравствуй."

Смешно?.. Но теперь все молодые флейтисты играют на так называемой флейте с наконечником; а с каким издевательством относились старики к наконечнику, который теперь издевается над ними.

История развития инструментов, это ряд бесконечных изменений, всегда мучительных для реформаторов, так как нет более косных рутинеров, чем музыканты. Боже, как станут хохотать, когда я скажу, что слышу, чувствую новые инструменты! Инструменты, в которых была бы новая воздушная гамма (не с этим опротивевшим разделением на полутоны), где бы найдены были градации водяного журчания, от нежного переливчатого до рокового, угрожающего. Как же это?..

А так же.. И этот инструмент будет иметь внешний вид не хуже контрабаса или рояля о трех лапах и будет приводиться в действие клавишей или смычком, только вместо струн в механизме будет не что иное: вода, воздух, песок... Не знаю еще что.

Подумают, не написал даже еще для рояля ничего путного, а хочет писать симфонию для „нового“ оркестра!..

Да, мне, не под силу малые, а только большие задачи!

Да, для новых наших настроений (во мне говорит целая группа „ищущих“, это я знаю!) нужны новые краски, новые сочетания, новые ритмы.

Как же так? слышу я насмешливый голос, „а наука? а профессора? а Бах?“

Они сделали свое великое дело, они создали и завершили пластическое искусство. Они верили и умели говорить о своем Боге, они были догматичны и учили людей догматам и последовательности, они боялись признаться себе в страхе смерти и умели вдохновенно лгать, когда говорили о вечной жизни; они хотели верить в „порядок“, в то, что мы дети любящего отца.

Сколько порядка, соответствия и закономерности в их тоске, и смехе и славословии!

Но мы другие. Ах, как хотим мы „взрыть это утоптанное вьючным скотом поле догматов!“ Откуда порядок? Почему свет?

Довольно лгать, это нам ничего не дало. Довольно. Надо верить в себя.

Или это только до завтрашнего утра?.. Но сегодня я засну освобожденный.

. . . .

Устал. Не знаю, не хочу знать, чем продиктовано это безграничное отчаяние. Но я не хочу подавлять его.

Все выводы нравственности и ума мне кажутся теперь объединенными одним стремлением доказать, что жизнь нужна и может быть хорошей, люди, даже больше того, точно обходят эти вопросы, считая их нетребующими решения или уже решенными; все науки и искусства, о чем бы ни говорили, строго говоря, стремятся украсить, улучшить эту жизнь. Вся нравственность: „ешь, но не объедайся“, все это мелочная кухонная экономия.

Сегодня у меня больная душа; еслиб она была здорова, она бы, вероятно, поработала над чем-то, что полезнее, „для жизни“, но она не сделала бы того, что она делает. Я плюю на все предвзятое, на всех!

Господи, я знаю, что голодом, холодом и болезнями ты заставляешь людей верить и искать в Тебе надежды и спасения. Я знаю, что Ты заставляешь людей верить в себя, прельщая их славой и новизной, но мне и познание Тебя и стремление к Тебе

одинаково кажутся гадостью, как и вся жизнь здесь, где вознаграждается „Экономия“, расчетливое пользование духовными силами. И хоть мне вся эта гадость Бога открыта моей больной душой, это — истинно!

Сейчас, при свете солнца, бодрое утро, а я все же смело посылаю тебе листы, запечатлевшие безумие этой ночи.

Я боюсь, что абсурдность изложения станет меж тобой и мыслью о „новом“, дорогой для меня мыслью даже при свете дня.

Не бойся, ругай во всю; ты можешь осветить, указать недостатки, но не поколеблешь меня в корне никогда.

Я твой.

И это „новое“, открывшееся его душе в „безумии ночи“, не вмещается в обычные рамки искусства, — его кругозор слишком велик, он охватывает жизнь духа и, иллюстрируя ее, Сац не находит звуков в человеческой музыке, ибо он „слышит мир“. Отсюда отчаяние, доходящее до цинизма, отсюда новые диссонансы в музыке и в жизни Саца.

Но это „новое“ не пугает его, оно двигает его по пути исканий. Он обращается к К. С. Станиславскому с просьбой помочь ему.

„Новые пьесы, новые идеи“, — пишет он, — новые тона, декорации и только музыка составляет мутное, старое пятно. Нужна Музыкальная Студия. В ней должна разрабатываться музыка, воплощающая общие формы при детальности ньюансировки.

Нужно развить чувство ритма. Нужно новый не оперно-антрактовый стиль.

Должен быть изменен состав оркестра.

Наконец, должен быть изменен тембр: звук рояля привязывает нас к салону, звук скрипки и виолончели, томный и страстный, слабо передает Гаптмана и не передает совсем тона Метерлинка. Нужно найти новые акустические приборы, новые приемы исполнения, которые бы отвечали этим завоеваниям в области духа. Некоторые удачные попытки окрыляют меня надеждой и я прошу, как просят, об исполнении сокровенного: дайте возможность искать. Дайте возможность охватить прошлое, заглянуть в будущее.

1905 год — год Революции. Театры закрывались один за другим.

„Студия“ не открылась; не увидели света и две прекрасные постановки „Смерть Тентажиля“ и „Шлюк и Яу“, совершенно

законченные и прошедшие в трех генеральных репетициях (в костюмах, декорациях, с музыкой), над которыми работали такие художники, как Мейерхольд, Сац, Судейкин, Глиер, Ульянов, Арапов и др.

Всем было не до искусства, но Сац никогда не останавливался, он идет вперед по пути художественных исканий и организует кружок из учеников филармонии, задачи которого ясны из мыслей, записанных им в Дневнике:

„Нет ни одной отрасли искусства более отсталой, более рутинной, чем опера, где наслоение ложного классицизма было бы сильнее, где осадок отсталости, пошлости был бы разительнее.

Почему?

Первое, в силу неудовлетворительности драматического действия, 2) в силу ,,технического" направления в музыке (вырождение истинного).

Да, если мы выросли из требований колоратуры, то мы все-же еще далеки от того, чтобы не форсить диафрагмой, дыханием и, право, недалеко ушли от времени, когда становились на ходули и старались перекричать друг друга.

Изобразительность и выразительность—вот девиз нового времени. Музыка—поэзия, а не пение, не отдельные ноты, а целое".

„Кто учителя, репетиторы оперных певцов? Каков уровень их образования? Спросите-ка: Вертер написал Гете, или Гете Вертера?.. Не всякий из них ответит вам.

А раз так, то, конечно, должны явиться приемы и манеры"...

„Звук—линия. Тембр—краска. Картина—их сплетение.

Картина интересует новизной комбинации этих звуковых красок—тембров (сама по себе), или являясь средством для иллюстрации.

Как наивен был бы художник, хвастающий уменьем держать кисть или красками, так смешны певцы отдельных звуков".

„В жизни часы и годы „жвачные" только моментами прорезываются и освещаются молнией драмы, любви, страдания, сознательности.

Большинство людей просто слепорожденные (с нашей, интеллектуальной, ,,индивидуальной" точки зрения). Зачем же со сцены, изображая жизнь, все посягают на экстра-ординарное, экстра-вагантное, ультра-значительное?

Спектакль должен сохранить эту пропорцию моментов сознательности и жвачности“.

„Оттенки звука зависят много от выражения глаз, от улыбки, от складки рта, от позы, которую примет певец. Иногда легкость, простота, недающиеся певцу, вдруг являются сами собой, если заставить его улыбнуться.

А у наших певцов глаза почти всегда, как у рака во время пения“.

„Вы мне писали? Не отпирайтесь.“

Из этого следует, что в промежутке между двух фраз Татьяна пытается возразить..

По данным словам должно быть действие“.

„Научите певца не подчеркивать своего вступления, не выпирать себя на первый план, не делать в конце „ферматто“, что означает: „я кончаю... апплодируйте мне“.

„В качестве режиссера представляется опасность удариться в беллетристику. Расплывчатость образа мешает актеру“.

„Как важна декорация.

„Уютно здесь“—говорит Ленский. И важно, чтоб было и впрямь уютно, а не загон для скота 16 на 12 ширины“.

Три спектакля Саца (в камерном исполнении) „Евгения Онегина“ (в сотрудничестве с Л. А. Сулержицким, Н. Н. Сапуновым и Вл. Россинским) явились откровением и для актеров, и для музыкантов и для публики. Это был настоящий праздник, такой же, каким являются теперь, спустя 17 лет, спектакли „Евгения Онегина“ в оперной студии К. С. Станиславского.

Сац сделал свое дело: он толкнул запертую дверь, указал путь из тупика; за ним пошли многие ищущие; даже академический Большой театр пригласил исполнительницу партии Татьяны в „Кружке“, г. Гукову и подумывал о режиссере Сулержицком (их удерживала от этого „рискованного“ шага только его „неблагонадежность“ в политическом отношении).

А Сац уже глядел вперед и жил новой идеей, которой „могло хватить на пятьдесят жизней“.

Его звуки — моря, океаны, ветер, стихия. Его внутренний ритм — Революция. „Музыка народа“ — вот исход, вот мостик к к звукам природы, вот где новые ритмы, новые тембры, новая гамма, новые инструменты.

Что, если собрать со всех уголков необъятной России (а впоследствии и со всего земного шара) таланты - самородки и привезти их в Москву?! Беречь бы их, познакомить между собой, рассказать им их самих и друг друга, побудить их к новому творчеству. Выстроить дворец, театр, лабораторию звуков! Организовать всемирный этнографический концерт с исполнителями из народа. Писать симфонию для нового оркестра! Сколько таинственного, нового, неожиданного откроется тогда!

„Пусть я не сделаю, после моей смерти сделают другие“,— убежденно говорил Сац отвечая на сомнения скептиков.

„Но я начну, я попробую“.

И сила убеждения его была так велика, что он увлек своей идеей многих неверующих и организовал кружок „Музыка Народа“.

Но этого было мало: гениальная идея требовала огромных средств и, главное, разбивалась о злую действительность реакции.

Сац без конца возился с какими-то удостоверениями, разрешениями, петициями, подписями. В одном месте записной книжки читаем: „Петиция о разрешении на право жительства в Москве 15-ти евреям... Кому? Градоначальнику Москвы? Столыпину? Государю?..

Кроме подписей импонирующих членов кружка,—Станиславского, Немировича-Данченко, барона Дризена, Плевицкой, нужно бы постараться собрать подписи Стаховича, вел. кн. Михаила Александровича, Рахманинова и др.“.

Сац ни перед чем не останавливался и не взирая на тысячи препятствий, на то, что он был всегда завален музыкальной работой от Московских и Петроградских театров, он каждое лето, вместо отдыха, отправлялся на поиски талантов из народа.

Если бы можно было собрать и привезти в Москву всех зурначей, даулистов, жалейщиков, плакальщиков, лирников, бандуристов, сопельщиков, евреев, татар, сартов и поляков, которых слышал Сац в разных уголках России, имена которых аккуратно записаны в книгах „Музыка народа“,—можно было бы реально ощутить всю грандиозность его замысла.

Но Сац умер прежде, чем совершилась та Революция в России, которую он носил в своей душе, являя всей своей жизнью и провозглашая в искусстве девиз: разрушение—созидание.

Революция унесла миллионы жизней, смешала и изменила весь облик России, и вряд ли многие из музыкантов и певцов, слышанных Сацем, остались в живых и на своих местах.

Погиб и Сац, раздавленный потоком собственной революционности.

Он умирал, объятый кошмарами музыкальных образов и видений, которые исчезали только при звуках голоса его друга—доктора, „голоса, напоминающего огуречный рассол"; но как только уходил прозаический доктор, Саца окружали Бах, Бетховен, Шопен, Григ, женщины и „начиналась чехарда: Бах начинал пухнуть и из него, как из „матрешки", вылезали Моцарт, Бетховен и другие композиторы"; или вдруг „любимая женщина превращалась в „отставной козы барабанщика" и делала какие-то страшные рожи"...

Но сила жизни в нем была так велика, что, когда за день до смерти, на вопрос, „есть ли надежда на жизнь", врач ответил: „Вы не только будете жить, но и будете радовать нас своей музыкой", Сац отчетливо произнес:—„Заберите всю музыку, только оставьте мне жизнь".

Но, как нельзя представить себе живого Саца без души, так нельзя представить его вне музыки (хотя бы он и не писал ничего).

Своей музыкальной сущностью он сливался с миром и претворял в своей душе вечные диссонансы человеческого бытия и эпохи.

Отсюда чувство ответственности и сознание своего избранничества.

„У меня неперестающее чувство, что я „нужен миру, нужен людям, кому-то, делу какому-то,—отсюда страх смерти, страх вины",—пишет он в Дневнике за неделю до смерти.

Но сознание „вины" могло быть только оттого, что в революционном темпе его жизни Сац не мог остановиться и осознать, осмыслить то, что он делал.

„Тайной для себя должен быть художник" (Л. Андреев).

Для нас „тайна" Саца открыта в его творчестве: „работой его жизни" и была работа его души, которая так трепетно звучит в его Дневнике, в его музыке.

Анна Сац.

Сатирическая доминанта в творчестве Ильи Саца.

Искусство театра, с точки зрения основной его тенденции, может быть рассматриваемо, как искусство, удовлетворяющее наш инстинкт преображения путем создания для нас условий инобытия, рассчитанных на нашей способности сопереживания творческого замысла.

В этом смысле все решительно искусства могут быть понимаемы, как искусства театральные, отличные, однако, от самостоятельного искусства театра, базирующегося на синтезе их всех.

В самом деле! Возьмем, например, живопись: что такое картина художника, как не „место действия“, в декоративном смысле этого понятия, где я приглашаюсь мысленно побывать, безразлично, изображает ли картина ландшафт или nature morte, и разве потретная или жанровая живопись не являет предо мною вдобавок „действующих лиц“, с которыми я властен, как в пантомиме, мысленно слиться?

Литературное произведение—это „пьеса“ sui generis, разъигрывающаяся пред нашими духовными очами на страницах книги, словно на сценических подмостках (И недаром Ницше даже самих литераторов называет актерами, которые почти все „представляют“, см. „Веселую Науку“ §§ 361 и 366; а Шопенгауэр, обращаясь „К эстестике поэзии“, даже ритм и рифму характеризует, как „маску“, „которую поэт надевает, чтобы под ее покровом высказать то, чего иначе он не мог бы сообщить нам“).

Зодчество и ваяние, равным образом, не чужды театральной тенденции в смысле домогания как архитектурными, так и скульптурными произведениями некоего инобытия для нашего рвущегося к свободе „от мира действительности“, и вечно жаждущего преображения духа.

Остается музыка... Т. Рибо в своем „Творческом воображении“ давно уже доказал, что „музыкальное впечатление, действуя на мозг, вызывает там процесс, которым оно превращается в зрительные представления“ и, что в конечном счете „между

настоящим музыкальным и пластическим воображениями“ нет решительно никакого антагонизма. (Т. Рибо случалось неоднократно замечать, что у людей, знакомых с рисованьем и живописью, музыка вызывает разные „картины“ и „оживленные сцены“, при чем некоторых слушателей прямо-таки „осаждают зрительные образы“, у некоторых симфония вызывает импровизации подходящего к ней либретто и т. п.)

Я беру на себя смелость, — как теоретик-музыкант, по образованию, и как сценический деятель, по профессии,—заявить, что между музыкальным и пластическим воображением не только нет антагонизма, как осторожно выражается Т. Рибо, но, более того: существует самая близкая, самая родственная общность. И это потому, что общей матерью как музыкального, так и пластического воображения является воля к театру, т.-е. воля к преображению сущего, творческая воля к инобытию,

Музыка и живопись (или скульптура), родственные эстетически, вдвойне родственны друг другу в смысле пре-эстетическом, т.-е в смысле театральном.

В конце же концов искусство музыки, поскольку оно стремится вырвать меня из этого мира и перенести в иной, преображая мое „я“ путем начинки его своим эмоциональным содержанием, — тот же театр, только не столь грубый в своих средствах, — театр, репертуар которого ограничен одними пантомимами для закрытых глаз.

Эти мысли мне невольно приходят в голову, когда я вспоминаю о покойном И. А. Саце.

И. А. Сац — вечно живое, несмотря на смерть его, доказательство тесной связи искусства театрального с искусством музыкальным. И если бы меня спросили, какому же из этих двух искусств был преданнее Сац, я бы несомненно затруднился ответить.

Эти искусства были так органически слиты в душе Саца, что все, что он творил в области музыкальной, носило явно-театральный характер, а то, что он замышлял в области театральной, было непременно связано с музыкой.

Перелистывая страницы воспоминаний о покойном Саце покойного Л. Сулержицкого, режиссера Московского Художественного Театра, где Сац так много поработал и как композитор, и как дирижер,—мы проникаемся убеждением, что театр для Саца был таким же призваньем, такой же стихийной необходимостью, как и музыка.

„Сац,—пишет Л. Сулержицкий [1]), —страшно увлекался работой для театра и не только не потерял при этом себя, но, на-

---

1) „Маски“, 1912 г. № 2, стр. 24 и сл.

против, в этой работе он вырос скорей и сложился, как музыкант, окончательно... На репетициях Сац сидел не простым наблюдателем, а таким же творцом, как и режиссер и актеры, он был равноправным участником постановки, он всегда был в нерве пьесы настолько, что после репетиции обсуждал ее вместе с режиссерами и актерами, делал свои замечания по поводу всего, что он пережил во время репетиции и часто даже показывал очень смешно, но всегда метко и интересно, как, по его мнению, надо было сыграть то или иное место. Иногда он давал совершенно новое освещение сцене, и театр чутко прислушивался к его замечаниям. Он чувствовал в Саце своего, смотрел на него, как на желанного участника каждой постановки... Часто у Саца поспевало раньше, чем у нас, и тогда найденное им освежало нашу работу, давало ей новый толчок. Бывало и так, что ключ к сцене, самую интерпретацию той или иной сцены, Сац находил в музыке раньше, чем режиссеры находили ее на сцене. Тогда сцена ставилась, идя от Саца, — сцена шла за музыкой".

После этого неудивительно, что Леонид Андреев, хорошо знавший Саца и его работу в М. Х. Т., смело называет автора трагически-пародической польки из „Жизни Человека"—„одним из творцов теперешнего театра в его стремлении к правде и психической углубленности [1]).

За ничтожным исключением, Сац, как известно, сочинял музыку для театра и только для театра.

Подобно тому как бывают художники преимущественно „декоративной живописи" (рядом с художниками чисто „станковой живописи"), Сац был одним из немногих у нас (да и немногих на Западе!) композиторов чисто „сценической музыки" и стал первым среди них, до сих пор непревзойденным!

,,Как хотелось,—говорит Л. Сулержицкий,—чтобы Сац написал что-нибудь большое отдельно от театра, совсем самостоятельное. Как часто ему говорили об этом! Сац всегда отвечал: „Не имею права. Лучше писать небольшое и быть в нем самим собою, чем тащить себя насильно на большее и там потерять самого себя.''

Дело, конечно, не в этом. Среди произведений подлинного искусства нет „большого" и „небольшого": Оффенбах и Вагнер равновелики, бессильные, однако, каждый в искусстве другого, и произведения Саца, следовательно, как подлинно-художественные произведения, могут быть „небольшими" только в глазах авторской скромности. Нет, повторяю, дело не в этом. Причина долголетнего отказа Саца от „самостоятельной" музыки кроется

1) Л. Н. Андреев: „Письма о театре", см. Альманах из-ва „Шиповник", книга 22, стр. 280.

в том, что Сац был с ног до головы театральным maître'ом и, в качестве такового, мог писать только „театральную музыку“ в широком смысле этого понятия.

Я работал „плечом к плечу“ с Сацем в „Старинном Театре“ (сезоны 1907—1908 г.г. и 1911—1912 г.г.) и „Кривом зеркале“ (сезоны 1910 — 1911 и 1911 — 1912 г.г.) и могу из собственного опыта совместной с ним работы вполне убежденно сказать, что профессия режиссера или, обобщающе выражаясь, — театрального деятеля, была для Саца, вне всякого сомнения, profession manquée.

Сац сам это прекрасно понимал. Незадолго до своей смерти он задумал на совершенно новых основаниях театр музыкальной комедии, о котором он писал мне весной 1912 г., как о „некоем грандиозном художественном предприятии“, во главе которого он собирался стать и к участию в котором он хотел меня привлечь. За месяц до того, как неожиданный нефрит уложил его на смертный одр, Сац приехал в Петербург повидаться со мной, и я никогда не забуду того пыла, с каким он в продолжение целой ночи (с 12-ти до $6^1/_2$ ч. утра) развивал идею своеего ,,грандиозного художественного предприятия“ и посвящал меня в малейшие детали плана его осуществления.

Я не помню, к сожалению, всех подробностей проекта Сацевского театра; помню только, что этот театр действительно обещал быть грандиозным, т.-е. высоко-художественным учреждением, какого не было еще и какого нет до сих пор.

Это должен был быть, разумеется, новый ,,театр сатиры“, говорю ,,разумеется“, потому что для всех, кто вдумчиво отнесся к творчеству Саца в его целом, элемент сатиры в этом творчестве слишком бросается в глаза, и, следовательно, никакого другого театра ,,в первую голову“ нельзя было ожидать в виде детища Саца, как театра, в основном своем устремлении, сатирического.

У Саца была какая-то природная потребность, и я бы сказал, порою жуткая потребность, высмеивать явления жизни и в особенности театра, когда те и другие казались ему зловещими для его свободолюбивого духа, безобразными даже в „красоте“ своей, таящими залог косности, являющими признак „раз установленного“.

Илья Александрович был вообще, по характеру своему, „большущий насмешник“, как прозвала его как-то одна из его поклонниц. Арабская пословица поясняет, что „когда у женщины — красивые зубы, она все находит смешным“. У Саца были как раз такие „красивые“ своей остротой „зубы мудрости“, сатирической мудрости, и он (это была его очаровательная слабость!)

любил, повидимому, давать знать о них при всяком удобном случае!

„Мне очень хочется приехать“...—пишет мне Сац, собираясь как-то в Петербург. У нас были в то время общие дела по постановке его произведения, и это, казалось бы, могло служить достаточным мотивом желанного свиданья. Но не это подзадоривало его приехать в данном случае: — я уверен, — пишет он в объяснение своего намерения повидаться со мною,—что хохотать мы с вами будем до упаду... Есть вещи, которых не напишешь, но... но... если б вы знали, как много хорошего и веселого еще осталось в жизни и как мне хочется поболтать и поиграть вечерок, другой с вами“...

И он приезжал ко мне порою не столько для дела, сколько для того, чтобы выхохотаться начисто. Он „представлял“ тогда знакомых артистов, дирекцию (его любимым коньком было изображенье Вл. И. Немировича-Данченко), передавал какие-то невероятные случаи из своего скитальчества „по лицу земли Русской“, строил уморительные планы вышутить кого-нибудь так, чтобы можно было „подохнуть с хохоту“ и тут же заливался смехом, от которого, казалось, вся квартира, рояль, мебель, картины, лампы, — все заражалось безумьем его неистового веселья.

Насколько его, безудержно порой веселое настроение было заразительно для других и сколь велик был в действительности театрально-сатирический талант Саца, лучше всего иллюстрирует рассказ Леонида Андреева о том, как однажды Сац увел к себе со скучного маскарада, его, Андреева, Качалова, Москвина, Званцева, Леонидова и Книппер. — „Поедемте ко мне,— шептал он, — тут недалеко, что-нибудь сделаем, повеселимся! Я не могу!“ Поехали. Но сразу оказалось что-то совсем странное: пустая, огромная и ужасно холодная, повидимому, в тот день нетопленная комната и полное отсутствие чего-нибудь веселящего... Сац был смущен, бормотал что-то, засматривал в углы и вдруг нашелся: достал откуда-то маленьких восковых свечей от елки и с нашей помощью налепил их всюду—на подоконники и столы, на рояль. Стало совсем странно и как будто весело. И вот тут дальше началось то особенное и милое, о чем до сих пор я вспоминаю с радостью: мы все начали играть.. сами для себя, публики не было. Дан был только общий план: изобразить нечто в высокой степени испанское, и Сац импровизировал музыку. Званцев тут же сочинил соответствующий стихотворный текст, и остальные входили всякий со своим. Было нелепо, смешно, как Вампука... и необыкновенно талантливо... все смеялись сами от себя и друг от друга, прерывалась музыка от смеха, и

все играли: пели, нагромождали события, сами себя режиссировали, налету улавливали связь и подхватывали диалог“.

Я думаю, что если присмотреться поближе (как можно ближе!) к мастерским произведениям Саца, то на поверку окажется, что почти все они, помимо остро заявляющей о себе театральности, содержат еще каждое, словно частичку мускуса, пряного и „поднимающего нервы“, — элемент сатиры, едкой, возбуждающей, веселящей, несмотря даже на трагическую оправу.

При таком пристрастном подходе к opus'ам Саца мы найдем этот элемент сатиры и в его „серьезных“ романсах, и в детских эскизах, и в иллюстративной музыке к целому ряду драм, ставившихся при ближайшем участии Саца на сцене М. Х. Т.

Взять, напр., такой романс его, как „Благодарность“ на слова Лермонтова! Первая же ремарка композитора гласит: „сдержанно, тихо и якобы молитвенно“. Дальнейшая ремарка: „все более расгорячаясь и переходя в саркастический тон“. Последняя ремарка: „с бесграничной злобой“. И, наконец, финальный аккорд на мучительно неразрешающемся, при трех „фортэ“, задержании на квинту тонального трезвучия, — аккорде, звучащем, à la longue, как первое обращенье нонаккорда! Какая злая, какая поистине страшная сатира на поруганную любовь! Я слышал не раз этот романс в исполнении самого автора и, помню, каждый раз бывал буквально потрясен траги-сатирическими взрывами его демонической музыки.

Такое же приблизительно впечатление производит и посвященный Л. А. Сулержицкому романс. „Полны мои песни и жёлчи и зла“, написанный, как приказал напечатать автор, „для язвительного тенора“.

Невольно отдыхаешь после этих отравно-злых „язвительностей“ на добродушно-сатирическом „цыганском экспромпте“, посвященном В. Г. Струве. Пародия называется: „Нет, я вас не люблю“, и заканчивается словами: „Вы очень хороши, но нет у вас души“, снабженных на слове „вас“ торжественно-нелепой ферматой. Вслед за этой ферматой, после двух фортиссимо берущихся аккордов, „аккомпаниатор“ — согласно примечанию композитора, напечатанному в конце романса — „порывисто вставши... захлопывает крышку рояля“.

Здесь, таким образом, дана не только музыкально-драматическая пародия, но и некий чисто-театральный „под-занавес“, как последняя дань „душераздирательному“ эффекту.

Казалось бы, какой тут еще „сатиры“ (да еще сатиры театрального характера!) искать в простецкой „Пастушеской песне“ XVIII века!.. Но в словах этой французской песенки, переведенной на „язык родных осин“, Сац увидел забавную мишень для

своих, на этот раз воздушно-лёгких, сатирических стрел и,— дабы уже ни у кого не оставалось сомненья, что здесь налицо шутка композитора, его сатирическая шалость,—он театрализует самое вступление к „Песне", положив его неожиданно для пииты XVIII в. на музыку: „Пастушеская пе---сня,— начинается у Саца протяжное canto тотчас же переходящее в речитатив:— сочиненье одного человека, случившегося в то время в лесу и видевшего все происшествие, которое описано в сей песне. Поется голосом весё—лым". Два переходных аккорда, и начинается в „подвижном" темпе сама песенка, такая милая, такая дурашная, такая „уютная" в своей фривольности, что только очень внимательное ухо знатока уловит в ней сладкий яд сатирической издевки над рассейским грациозничаньем под французскую дудку. Знаменитая Н. В. Плевицкая исполняет эту песенку мастерски, но, как и следовало ожидать (культура-с!), абсолютно не понимая ее аромата, задуманного в смеси французских духов с чем-то, никогда не продающимся в парфюмерных магазинах!...

В драматических произведениях, иллюстрированных Сацем, его музыка порою так же трудно, а порою и совсем легко уловляется в качестве сатирической—слушателем, мало искушенным в тонкостях постановочных заданий.

Особенно понятно этот неугомонный дух Сацевской сатиры сказался в музыке бродячего оркестра „Драмы жизни" Гамсуна, где композитор, гротеска ради, безжалостно выбрасывает весь medium оркестра, кроме волторны и английского рожка, оставляя громогласно сливаться лишь такие „крайности", как флейта и скрипка, с одной стороны, и контрабас с турецким барабаном—с другой.

„Редл" в „Анатэма" Леонида Андреева, „Встреча богатых гостей" и „Веселая труба" в „Miserere" С. Юшкевича,—все это не „просто трогательно", а дышит вместе с тем и коварной насмешкой над музыкальной наивностью Израиля из пресловутой „черты оседлости".

Очаровательна, в полном смысле этого слова, сатирически-стилизованная „детская музыка" в „Синей птице" Метерлинка, где не избегли сатирической издевки Саца даже такие грозные стихии, как „Вода" и „Огонь".

Особенно звучное, однако, выражение гений сатиры у Саца получил в незабываемой польке его, написанной к „Жизни Человека" Леонида Андреева.—„В первых же ходах его польки на балу у Человека,—пишет Л. Сулержицкий (op. cit.),—гротеск, в котором шла постановка, выражен так, как может быть не выразился он нигде так цельно и ярко в самой постановке. В этих аккордах, написанных параллельными квартами, звучащими жутко,

тяжело, самодовольно-пусто, квинт-эссенция всей идеи постановки. Тут в звуках дан весь ужас черной пустоты, в которую брошен человек, это маленькое самодовольное существо, даже не сознающее своей беспомощности. Говорят, с точки зрения академической музыки, эти параллельные кварты недопустимы. Но для нас — именно в них-то, в этих пусто звучащих и неразрешенных аккордах сказано все, о чем говорится в течение четырех актов на сцене. Тут и черный бархатный бездонный фон, и тупость гостей и дальше, во второй части польки, полной бесконечной тоски о чем-то прекрасном, но недостижимом, те бледные, изуродованные жизнью девушки, которые танцуют в каком-то трансе на балу у Человека“.

После всех этих данных, нет ничего удивительного, что когда Сац отдается творчеству самостоятельных музыкально-драматических произведений, он берется за сюжеты, дающие, прежде всего, простор его сатирическому гению.

Балет „Козлоногие“ (т.-е. сатиры) и пятиминутная „опера для детей“—„Сказка о Золотом Яичке“—блестящие доказательства многообразия сатирических приемов у Саца, — приемов благодушных (если так хочется автору!), ярко-театральных и вместе с тем глубоко-музыкальных!

Но где театрально-музыкальный гений сатирика Саца разворачивается во всю свою мощь, так это в его поистине замечательных операх-пародиях: „Кольцо Гваделупы“ („Месть любви“), „Не хвались идучи на рать“ и „Восточные сладости“ („Битва русских с кабардинцами“).

Я не буду разбирать здесь шаг за шагом эти три в своем роде chef d'oeuvr'a музыкально-сатирической литературы, которой — кстати сказать — до смешного мало не только в наших, но и в Западно-европейских театральных библиотеках.

Я отмечу только (пора это, наконец, раз навсегда отметить!) что „Кольцо Гваделупы“ сочинено Сацем гораздо раньше, чем Шпис-Эшенбрух и Эренберг положили нововременский фельетон М. Н. Волконского „Вампука“ на музыку, далеко уступающую, в остроте пародии, тексту.

„Не хвались идучи на рать“ и „Восточные сладости“—обе оперы („оперу-водевиль“ и „оперу-шутку“) я ставил с Сацем на сцене „Кривого Зеркала“ в 1910 и 1911 г.г.

Первая вещь высмеивает слабые стороны нашей национальной русской оперы, обнаруживая ее уязвимые места как в музыке, так и в тексте; вторая (менее удавшаяся Сацу) выявляет смехотворно приторность „ориентализма“ (которым многие из наших композиторов так мучительно для себя и других увлекались) и, как контраст сугубо-нежному „восточному стилю“, демонстрирует

лубочно-писарский, окарикатуривая и последний стиль до непередаваемой забавности.

Успех обеих оперных пародий был большой; в особенности „разуважила“ кривозеркальную публику дерзкая, начиная с названия, опера „Не хвались идучи на рать“ [1]), либретто которой принадлежит также Сацу [2]).

Но я думаю, и даже более того—убежден, что вряд ли и один из ста зрителей „Рати“ оценил полностью Сацевское остроумие, во всех тонкостях явленное им, как композитором и как либреттистом.

„Опера-водевиль г. Саца „Не хвались идучи на рать“,—писал благожелательный рецензент „Театра и Искусства“,—зло вышучивает так называемый натурализм русской оперы. Если „Вампука“ смеется над условностью итальянской музыки, то автор „Не хвались идучи на рать“ шутит над ультра-реализмом русской оперы (особенно ее неизменно трафаретного либретто)... Музыкальные достоинства оперы г. Саца требуют, собственно, самостоятельного разбора, который мы и надеемся дать“ [3]).

Эта „надежда“—как сие не раз случалось в многообещавшем „Театре и Искусстве“—так и осталась в сфере несбыточных, о чем жалеть, впрочем, не приходится, так как не было в то время возможности (да и теперь ее мало) объяснить „своими словами“ музыкальную сатиру гениального подвоха!

„Шаблон формы!—пишет Сац в своей записной книжке. [4])—Всегда, даже у новаторов, под поверхностью нового есть давнишний шаблон. По привычке, независимо от содержания, мысль иногда так удобно облекается в старый костюм. И, когда слушаешь, ты уже подстерегаешь и ждешь, отлично зная, как это будет, и от этого становится скучно. Логика убивает красоту, непосредственность. В образцах творчества содержание слито с формой; но если, хотя бы в наи-бетховенскую форму вливается Чайковский, то всегда чувствуется что-то укороченное или растянутое. Между тем, кто у нас нов по форме?“

Вот эта трагическая неизбывность шаблона формы и была главной мишенью сатиры „Не хвались идучи на рать“, где Сац дерзко и мудро демаскирует шаблон даже таких титанов русской музыкальной мысли, как Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин.

Другой мишенью этой сатиры—и мишенью в глазах Саца главнейшей—служит поставленный в ковычки „русский дух“.

---

[1]) Вторая часть этой пословицы, как известно, звучит очень назидательно, но и очень неприлично.

[2]) Либретто „Восточных сладостей“ написано Сацем в сотрудничестве с артистом В. А. Подгорным.

[3]) „Театр и Искусство“, 1910 г. № 40, стр. 732.

[4]) См. „Маски“, 1912 г. № 28—„Из записной книжки Ильи Саца“, стр. 20.

Так сам автор и объясняет мне свою „Рать“ в одном из писем, посвященных всецело ее постановке в „Кривом Зеркале“.—

„Конечно, если„ Рать“ — пародия, — пишет Сац, — то не столько на русскую оперу, сколько на „русский дух“.

„Хотелось-бы—пишет он дальше,— чтоб в афише значилось:

I. картина:—Не хвались идучи на рать.

II. карт.—Рачья свадьба или ежовые яйца“.

„Конечно, логически установить связь с оным названием не берусь,— заявляет Сац,— но в звуковой картине слышу это ясно. Верно потому, что весь водевиль есть не что иное, как взятое в оправу, крепкое, трех-этажное русское словцо“.

Великолепен этот „русский дух“ в характеристике „бояр“, среди которых, (определенных, как „широкие бороды, медные лбы“)—по секретно-рукописной ремарке Саца на моем режиссерском экземпляре—происходит „в двух тактах паузы... маленькое неприличие, о котором можно судить по взглядам украдкой „не ты ли“ и по отворачиваемым носам... И вдруг,— продолжает коварный автор,—с величайшим воинственным азартом бояре и народ ринутся на авансцену и потрясая воздух: „Идем на брань с врагом Руси“ начинают кричать „ура!“. „Все вооружаются стоящими кстати копьями, может быть, берут хоругви и пр. и начинают победоносно маршировать по сцене; но так как для храбрости по дороге каждый раз опрокидывают ковши, то крики „ура! из угрожающих, диких, делаются постепенно просто легким пьяным рыганьем“.

„В одном из бояр,— советует Сац в уже цитированном письме,— хорошо бы выдвинуть плотоядность, в другом подхалимство и хождение на кривых ногах, в третьем лампадную гундосность и т. п., в четвертом склонность к „кобелированию“. Хотя последнее,—прибавляет Сац в скобках,—лучше для героя „Рати“,— гусляра, который — по авторской ремарке,— представляет собою „тип оперного нахала“: кудряв, могутен в плечах, с подвижным торсом и засупоненным брюшком. Развязен и резок в переходах. Нагло кричит — ха, ха! и не в ритм проводит рукой по гуслям... Не то фат-мерзавец, не то какой-то, прости Господи, декадент“. (Рядом с гусляром,— сообщает мне Сац в дополнительном письме о „Рати“,— хотелось бы выпустить довольно толстую в трико женщину: Ратмир или Ваня, или Изъяслав. И пусть бы она только похаживала иногда по сцене или подавала бы гусли гусляру“...)

Жутким кажется веселье этих одержимых „русским духом“ тварей! „Финал весь,— пишет мне Сац,— скучное, до тошнотворного скучное веселье. Не то обожрались блинов, не то упились

лампадного масла... Попарно, тряся жирными хвостами, открывая глупые рты, выходят дураки... в дурашных масках: медведей, журавлей, коз и т. п. Их танец — гнусное, монотонное прыганье, с шевелением всех частей тела; словом, наглость и гнусность. Бояре всё пуще хмелеют, орут, входят в раж. А с башен уже слышен рев сто-пудовых колоколов, им вторит торжественная пальба из пушек... Бояре чинно расходятся на обе стороны, поворачиваются спинами и истово падают ниц, надолго и отчетливо оставляя публике свои з....ы“...

Я не знаю другой, более злой, более меткой сатиры на „русский дух“ нашего „старого режима“! и более смелой, прибавлю,— ведь „Рать“ задумана и написана Сацем за семь-восемь лет до нашей Революции!.. Цензура разрешила, публика ходила, хохотала, власти улыбались, критика судила вкривь и вкось и никто не понимал или, вернее, делал вид, что не понимает истинных намерений беспощадного, в своем остроумии, автора!

Поистине, не было еще такого! — Сац единственный у нас в своем жанре — в труднейшем из всех трудных жанров! ибо для музыкально-драматической сатиры нужен не только таланг сценического мастера и композитора, но требуется еще дар подлинного остроумия, не теряющегося перед возможной формой своего вызволения, обусловленной цензурой и „решпектом“ к „священным традициям“!

Он умер, не замещенный никем. Умер, вряд ли до конца понятый нами!.. Умер 38 лет, в самом расцвете своих творческих сил!..

Повидимому, он сознавал свой последний день на смертном одре, как последний, если он, — он, Сац, любивший хохотать „до упаду“, нарочно приезжавший к друзьям, чтобы нахохотаться вволю, знавший, по его словам, „как много хорошего и веселого еще осталось в жизни“, — плакал перед смертью, без слов, без жалоб, тихо плакал без удержу до самой кончины...

И вот, когда я представляю себе эти слезы — слезы Саца, друга моего любимого, — и вижу у его изголовья Смерть, осушающую эти слезы, — мне становится так тяжко, так безысходно грустно, что я дальше не могу писать...

Н. Евреинов.

Из писем И. А. Саца.

Помещаемые здесь письма Ильи Александровича Саца относятся к двум последним годам его жизни. В 1911 году он работал над созданием третьей своей комической оперы-пародии „Битва русских с кабардинцами, или восточные сладости“, шедшей недолгое время в театре „Кривое зеркало“.

Мне пришлось по предложению Ильи Александровича работать с ним над составлением текста названной оперы.

Знакомство мое с И. А. началось давно, в 1905 г., когда мы служили в основанном К. С. Станиславским Театре-Студии, где Сац писал—впервые для сцены — музыку к пьесе Метерлинка „Смерть Тентажиля“. В 1911 году наше знакомство, благодаря сотрудничеству, приобрело близкий, истинно дружеский и до конца непоколебленный характер.

Письма помещаются в извлечениях, кроме двух последних, являющихся, по моему мнению, ценнейшим биографическим материалом.

Перебирая теперь, после 10 лет со дня смерти Саца, его письма, я вызываю в памяти своей один момент, когда немногочисленные друзья Ильи Александровича, узнав об его кончине, собрались в подвале „Бродячая Собака“ в Петербурге, где он часто бывал, принимая близкое участие в организации этого артистического клуба, где он волновался и мучился, работая над единственным, кажется, своим произведением для большого симфонического оркестра, где он изумлял нас своими замечательными по комизму музыкальными шутками, где он грустил вместе с нами своими странно и остро пленяющими вальсами. Мы собрались вспомнить о только что ушедшем друге. Художник Н. И. Кульбин — тоже уже умерший — говоря о Саце, спросил себя и нас:

— Почему мы так невнимательны к тем, кого любим, при жизни? Почему мы не венчали его цветами, хотя бы вот такими, какие сейчас принесли в дар его памяти?

Вспоминая эти упрекающие слова, я вновь отношу их к себе, потому что в дар памяти И. А. я не принес цветов, кроме тех, которые сам он рассыпал в своих письмах.

Вл. Подгорный.

Каспийское море [1]).

„Действие“—вот разрешение. Нужно „действие“, т.-е. нужно, чтобы гикали, по плечу хлопали, точили сабли, кололи свинью, целовались и т. д. Действие, пожалуй, единственное, что еще действует, думалось мне, когда на „Группах“ я слушал „Веселую вдову“. Слов не слышно, вот что надо запомнить, и я для упражнения, кажись, готов бы проделать вот что: написать всю группировку: дружеские покачивания головой, пожатие рук, потом поцелуи, потом заносчиво-питерский голос приказа, засим драку и т. д. Словом, последовательно представить себе „тон“ 4-х картин и уже на фоне обдуманных, творчески-расположенных градаций „тона — действия“ — давать слова (кои, как и все, думаю) тем лучше, чем они лучше, т.-е. острее, рельефнее.

Меня интересует, однако, что ремарок, касающихся действия, т.-е. „тона“, обычно так мало; автор напирает на слова; меж тем слова, даже будучи слышны, должны бы являться не более как одним из возможных словесных вариантов „тона“. И менее всего, думается, этот „тон“ должен быть предоставлен заурядным актерщикам, с коими редко встречаешься на практике.

Пробую изложить „тон“ начала... Прежде всего „идея“ — „цель“. Цель: магометанство — христианство и настроение дружелюбное. Отсюда и костер и барашек,—„мы мусульмане (мы кабардинцы)“—„вишь ты, слышь ты—кабардинцы“—„Аллах велел на барашкум резать“,—„Вишь ты, слышь ты“...

(Может быть, русские со своей стороны, указывая на капризы своего бога, говорят, что Спаситель „указал им колоть свинью“).

Действие: мирное лежание на корточках, мерное дружеское похлопыванье (по животу). Засим я вставил бы какую-то исступленность гостеприимства—до взаимных лобзаний включительно, и только тогда выпустил бы „приказ“!

---

[1]) Летом 1911 г., живя в Кекенеизе, в Крыму, мы начали работать над „Битвой русских с кабардинцами,“ или над „Кабардой“, как мы сокращенно называли наше будущее „детище“. Вскоре после начала работы Сац уехал на Кавказ и в Туркестан: он мечтал составить этнографический оркестр, для этого разъезжал по России, собирая нужные материалы, инструменты и подготовляя организацию концертов. Кстати, он намеревался использовать это—заранее решенное—путешествие и для „Кабарды“ Письмо без числа, написанное Сацем в Каспийском море по дороге в Туркестан.

В. П.

Мне вдруг стало „глупо за самого себя“. Чего писать, когда нечего писать. Утешаюсь я лишь тем, что даже простор Каспийского моря не мог рассеять моей старательности к „Кабарде“.

Твой Илья.

Во втором акте Узбек не упускает случая напомнить Андрею, что с принятием им магометанства он получает в подарок кровных кобылиц и в конце 3-го акта[1]) он объявляет, что дарит их, и посему естественно, что 4-ый акт уже откроется в кумысном заведении „Узбек и К⁰“, и сам Узбек—свекор уже в фартуке и свекрухи-жёны—и Селима и Андрей[2])—тонут в молочном благоденствии. Узбек—князь и воитель в фартуке кумысника—это прообраз падения Востока и Азии. Как общее правило, я сказал бы: говорить о кабардинцах, но не о магометанстве и т. д., а только о тех внешних признаках, коими они символизируются у публики: свинина, кумыс, кинжал и т. д.

Для Узбека: темпераментный ритм—отрывистость.

Набор односложных характерных слов:

Гора крутой,
Ишак худой

и т. п. стихи, являющие собой азиатскую тупость; думается, это должно быть крайне вульгарное, чтобы производить (и при наличности музыки) впечатление армянского анекдота. Начало видится мне сейчас так: после слов „мы кабардинцы“—„вишь ты, слышь ты“—следует „нейтралитетное“: азиатская тупость или исступленное гостеприимство „кунаков“—и вдруг в мирную толпу входит Андрей с барабанщиком делает (сам по себе) два-три оборота, сдваивает каблуки и объявляет:

Довольно пировать,
Давайте воевать.

Вынув шпагу, брякнув шпорой и взяв под козырек, он говорит вроде: „Бей в барабан, я читаю приказ“.

Мне кажется, что выиграет в глупости и то, что сперва Андрей один и козыряет, и что меж „гостеприимством“ и „приказом“ нет логики и сценического подхода, и что после довольно апатично принятого приказа, когда Узбек сдвоит с Андреем шпаги—начало войны—то войска: „будь здоров, кунак“—„прощай, Ахмет“—и начнут войну.

....В порывистой Селиме, однако, проскальзывают черточки будущей кумысницы: во 2-м и 3-м актах на „поползновения“ русского офицера, она замечает, что не сомневается в его храб-

---

[1]) Текст был написан в конце концов в 2-х актах.
[2]) Героиня и герой оп.-пародии.

рости, но, вопреки Маргарите, не дает себя целовать до обручения, или позволяет, но только под фатой, говоря, что ее не проведешь: женись, дескать, тогда и получишь.

Не просит ли доктор с Андрея за визит? Если просит, то 3 рубля, на что Андрей говорит: „Не стану 3 р. платить, мне умереть дешевле“—они сходятся на целковом, и Андрей засыпает.

Не прошу тебя ни об одном слове из этой болтовни, но очень убеждаю весь конфликт — христианства и магометанства смело, резко и определенно свести к житейским символам: свинина — кобылье молоко. Мне представляется, что это очень жизненно: христиане не признают этого, магометане отрицают то... Все говорят о Боге, но в сущности считаются только с полицейским надзирателем.

.....Селима обращается сначала к Аллаху, потом к Богу христиан (грекороссийскому богу „Калуцкой“ губ., Горькой волости) и умоляет господина Бога спасти Андрея.

....Вошел Узбек. Свита и жены. Свита говорит, что она — свита, жены говорят, что они — жены, уверяют еще, что их — и совсем случайно—в горах украли турки и к Узбеку в гарем забрали.

Работай, милый, упрощай, обнагляй.

Мелькают минутами звуки и краски, и я надеюсь. Целую тебя.

Илья.

....3-я картина. Наконец, вопрос согласия Узбека улажен. Надо приступить к пиру, и вот генерал говорит, обращаясь к старейшим Кабарды: „Все это хорошо; отраден сердцу ваш приезд: теперь вы верноподданные наши. А сколько вас приехало народу?“—„Нас много; кибиток сто“. Генерал, поглядывая себе на руки: „По три рубля с кибитки“.

Верноподданные сначала изумлены, потом во всю кричат „урра!“ и приносят мзду.

Генерал: „Ну, то-то“.

Для использования штриха „писарьской польки“ хорошо бы вставить ее в 3 акте промеж кабардинских танцев: папаша-генерал задумал и себе козырнуть „по-калуцки“.

Генерал: „А ну-ка, ударьте нам полечку, да чтобы поутрусистей“.

К 4-му акту. На фоне благодушия — религиозности, кумыса, свинины—с покоренного Кавказа появляется: продавец греческих губок; шурум-бурум со старыми штанами;

черкесы с шалями и т. д. Все они по возможности те же знакомые. „Мы кабардинцы; вы нас разбили, теперь накормите“. Или что-то в этом роде, но отзвуки „покоренного Кавказа“.

.....Недавно асхабадский поручик сказал всерьез: „только персючки морду закрывают“.

Я познал глубокую степень уклонения моего Андрея в сторону сентиментализма—и теперь чувствую, хочу чувствовать именно так: любовь и роман—все хорошо, но раз он стал хозяином, мужем, то вполне может заметить (в 3-ей или 4-ой картине) на кокетство фатой:

— „Теперь ты не персючка, чтоб морду закрывать“.

Почему в странных гримасах, в непонятных телодвижениях мусульманина, и на молитве, и в жизни, мне чудится бездна забытого, простого и крепкого ума, масса непознанной нами мудрости, и тайна, тайна, тайна...

...Генерал—обер хам. Возможно, после попойки и „поздравления“ он вдруг неистово и неожиданно заорет на толпу кабардинцев: „Эй, татарва, ррразойтиться!“

...Поглядываю понемножку на начало. Мирное настроение — без объяснения: не то перемирие, не то просто „соседи“ — как вдруг „приказ“ и война, и покорение, и сапог, страшный, мерзейший сапог.

...Генерал — стилизация „сапога“. Я бы даже его сделал в преувеличенно-больших сапогах, коими он неуклюже наступает то на одного, то на другого. И на их (инородцев) робкое „ой, извините, больно“,—„пустое-с, это называется присоединением,“ или: это „замирение“, „покровительство“, „это покорение“ и т. п., соответственно гогоча.

Сапог. Агромадный сапог (наступивший, защемивший бедный Кавказ)—как эмблема Руси—не может ли выситься изваянием в 4 акте?

До сих пор не могу понять конфликта меж красотой лирики и пародии. Слушая иной раз лезгинку, я невольно улыбаюсь чудящейся пародийной ударности, идиотической горячей ритмичности, которая парализует все: и гармонию, и мелодию, но рядом с этим овладевает сентимент — хочется красоты, чисто-простой.

У меня гениальная татарская песня; такая, что должна бы стать общим достоянием, и меня не удовлетворяет уже: „Я Селима дочь

Узбека"[1]), а хотелось бы общих „романских" вздохов, юного томления по любви. Переделай, пожалуйста.

Работай, регистрируй, переделывай. Станем верить в милость Аллаха и Рай Магомета, который вознаградит нас.

Твой Илья[2]).

...Итак 3-го или 4-го я в Москве[3]) и жду твоего письма, при чем советую тебе подумать, установить справедливую редакцию насчет либретто; еще прошу, если у тебя на этот счет есть какие-нибудь свои желания и вожделения—будь другом—и вырази их без жеманства. Ты моложе меня—и если захочешь принять мой совет, то он: „Подгорный и Сац". И станем верить, что либретты под „ейной" фирмой еще не раз будут угрожать Европам и т. д. За последние два дня я чуть продвинулся в музыке и в комизме деталей. Минутами сам хохочу и подтанцовываю и... надеюсь. Недаром говорят—надежда—мать глупых. Крепко жму твою руку, целую тебя в лоб и в глаза.

Твой Илья.

...Случайно написал блестящий хор „Гарема"—сам не налюбуюсь. Если бы не „Гамлет"[4]) и не „инфантерия" желудка, то я бы ручался за скорое окончание „Сладостей", однако и теперь не теряю бодрости, чего и тебе от Бога желаю. А в устройстве „детища" не сомневаюсь. Береги себя. Летом отдохнем под сенью мирт.

Твой Илья.

...У меня есть не плохой туш, веселое „антре", милый чувственный вальс, не лишенный грации марш и десятки наблюдений, злостность и комизм коих минутами пленяет сердце и кружит голову и толкает на „действо". Спасибо тебе, родной мой, за память и за письма. Я сейчас в кошмаре Васи Шекспира—„Сумасшествие мадригала Фортинбраса". Кончу—напишу.

Твой весь Илья.

---

[1]) Эта песня в опере начинается словами „Ах, томлюся я, томлюся жгучей тоской".

[2]) Этим письмом заканчивается наша Крымская переписка. И. А. Сац вернулся в Крым, где мы вместе закончили текст оперы.

[3]) По возвращении из Крыма И. А. жил в санатории „Надеждино", где работал одновременно над „Гамлетом", над муз. к „Старинному театру" и др.

[4]) Сац писал в это время музыку к „Гамлету" в постановке М. Х. Т.

Совсем одинокая, светлая и такая странная ночь под Рождество.

Присаживаясь писать себе и о себе, испытываю выступление улыбки на лице. Может быть, думаю я, письму этому надлежит стать историческим, т.-е., конечно, более или менее. Я же не говорю что я—Бог знает какой гений, но если судить по последним упоминаниям в газетах и вообще, то кто знает, может, и впрямь все освещающее мою душу... имеет...

Однако — улыбка уже сделалась долгой — она уже сошла, как улыбка, и стала кисло-скверной гримасой, которая задержалась и не удается ее убрать с лица.

Да, так о чем мне хотелось писать?

Я давно не испытывал такого состояния, даже не знаю, испытывал ли.

Покой—огромный душевный покой.

Работа кончилась. Сдан „Гамлет" и „Старинный театр" и „Кабарда".

Сотня рублей, остающихся по уплате долгов, —заменяет мне сотни тысяч.

Я спрашиваю себя, куда бы я хотел: в Париж, или Лондон, или в Индию—и раз что я могу всюду, я не хочу никуда и, верно, останусь в Москве.

Я так просто и покойно люблю жену и своих двух деток.

Немного побаиваюсь за Нину[1]), но здесь же успокаиваю себя: все в руках Неба. Немного опасаюсь минутами за свое здоровье; но, думаю: ведь я уже пережил болезнь, почти смерть, так не лучше ли принять текущую сейчас жизнь, как любезное приложение,—и не быть требовательным.

Как странно, сейчас мои слова о покое звучат сытостью; а ведь не о сытости и не об этом покое я садился писать.

Кто знает эту безотчетную тревогу, тревогу, которая порождает эти странные и такие давнишние модуляции,—эти 4 такта вальса, или порождается вальсом.

Чуточная, как первые объятия подруги, робкая и затаенная тревога, угрожающая разразиться страстным отчаянием, недоумевающая, и такая жалкая.

Но вот — я и поэт, — я попал на высокий стиль, в проторенную колею глубоких прилагательных, и мне остается уже не итти дальше, а скорей перескочить, потому что иначе я запутаюсь („под Мопассана") или остановлюсь.

Много, конечно, мой нежный друг (хоть я и не решил еще, кому из 6 близких сердцу отправлю это письмо), много я могу еще наболтать, но будем искренни и перейдем к делу:

---

[1]) Младшая дочь И. А.

Скажи: очень я гениальный, или так себе, или совсем халуй? Говори прямо, что думаешь и как думаешь обо мне. А, впрочем, зачем мне твой ответ, — разве не все равно? И не холод ли смерти в конце всех пытаний, и где друг из 6 друзей, и где мой покой, моя работа, мой Бог—в этом „благополучии“?

И опять щемящая тоска одиночества и... бессильный поцелуй тебе, мой милый друг.

1911 г.

28/IX 912 г.[1])

Если ты дуешься на меня, то, по-моему, имеешь основание; и правда—большое свинство не отвечать на письма. Но настроения, настроения.... Какой-то диавол иссушил мне сердце. И ты, который справедливо написал однажды: „О, Илия! Ты слезы горькие лия“... Ты поймешь и простишь.

Люблю я тебя—нежно и просто, как любил в лучшие крымские дни.

Пишу тебе эти бессвязные строчки без повода—и хорошо, что без повода делового, а по потребности сердца, увидевшего много твоих образов на стене фотографии „Дорэ“. Шлю карточку, душою с тобой, напишу тебе по первому малейшему поводу и буду счастлив получить от тебя весточку — как знак твоего прощения. Целую.

Илья.

---

[1]) Через 2 недели после этого письма И. Сац умер, от той же болезни, кот., как ему казалось, он „уже пережил“. *Пр. ред.*

Из записной книжки Саца.

4 января 1898 г.

Возвращаясь в $9^1/_2$ ч. вечера домой из консерватории, я увидел идущего впереди Льва Николаевича Толстого.

Снимаю шапку:

— Здравствуйте, Лев Николаевич.

— А здравствуйте, здравствуйте.

— Может, не помните меня?

— Как же, как же... И романс ваш помню.—Небольшое молчание.—А вы откуда идете?

— Из консерватории. Занимался на фортепиано; у меня дома инструмента нет (ненужная ложь!).

— Вы где живете?

— Здесь недалеко, в Ильинском переулке. (Теперь мне не дает покоя мысль, что он зашел бы ко мне, если бы я пригласил его, но тогда я просто не понял вопроса.)

— Ну что же, пишете? Много нового написали?

— Да, написал несколько романсов, только я как-то не то стесняюсь, не то боюсь своих сочинений. Так трудно писать, находясь в школе. Приходится много играть гаммы, упражнения, и звук перестает производить впечатление.

— И я писал, вы может быть слыхали, „Об искусстве“ там еще только четверть всего, остальное будет напечатано, выпущу отдельной книжкой. Много цензура не пропустила.

„Вчера я говорил об этом с Римским-Корсаковым и со Стасовым, что нет большего врага искусству, чем школы. Искусство музыки состоит из трех необходимых величин,—высоты, времени и нажима: если вы возьмете do немножко выше или ниже, то уже разбивается впечатление чистоты; значит, важна эта бесконечно-малая величина высоты звука. То же самое и относительно силы звука и его продолжительности. Важно приблизиться к этой бесконечно малой величине. Если у человека талант, то он силой своей индивидуальности достигает точности в этих малых величинах, а если индивидуальности в нем нет, то никакая школа не

может научить его чувствовать, а только копировать чувство. А копия так отличается от настоящего, как стекло от алмаза. У нас расценивают таланты так: одному цена 1000 р., другому 900, а третьему 25... А я говорю: один так высок, что не может быть переведен на деньги, а другой, выучившийся, гроша медного не стоит.

„Искусство у нас на ложной дороге. Сплошь да рядом наблюдаются самые ненормальные вещи: какой-то господин во фраке дает концерт. Я отправляюсь. Плачу 5 рублей за стул. Слушаю.

„Ничего не понимаю. И $^{9}/_{10}$ публики тоже, как и я, ничего не понимает, т.-е. не испытывает никакого чувства от этой музыки, но скрывает это.

„Скажите музыканту, что вы не понимаете, и он ответит: „Потому, что вы глупы, вы неразвиты.“

„Как странно: нас здесь 1000 человек, непонимающих твоей музыки и мы глупы, а ты умен?!.“

Л. Н. Толстой:

„У нас часто количество техники в произведении обратно пропорционально его содержательности. Где полно содержания, там техника почти не нужна. Например, возьмем историю Иосифа Прекрасного, историю, которая до сих пор умиляет меня, которая, умиляет все человечество. Дайте Боборыкину изложить эту историю. Разве он не испакостит ее своей техникой, своими выражениями: „сказал он, подымая свою левую ногу, в то время как она полулежала“, или: „серая краска дверей слабо освещалась небольшой лампой“...?

„История Иосифа Прекрасного живет и будет жить много столетий, а сочинения Боборыкина выдерживают сезоны.

„Есть у меня стильная темка. Если б я, как прежде, представлял себе своими читателями барышню своего круга, чиновника, студента и т. д., мне ничего не стоило бы написать; и сейчас бы все раскупили, расхватали. Но я своим читателем представляю себе: русского мужика, китайского императора, жителей Сахалина и императора Николая II-го, и вот уже более трех месяцев работаю, а подобающей формы не нахожу.

„Вот вам яркий пример: возьмите хорошую народную песню, возьмите арию Баха, эту безконечную мелодию с едва заметной гармонизацией и дайте ее гармонизовать Танееву. Он туда сейчас понасует гамм вверх и вниз, двойных контрапунктов, самых хитрых аккордов, и что же получится?

„Со мной спорят, потому что думают, что мой идеал немножко дальше теперь существующего в искусстве. Вот как, например,

ваш вопрос, изучать ли вам контрапункт? Да, если вы даже призваны служить настоящему искусству, то разве не все равно, изучите вы у Танеева контрапункт или не изучите? Ведь это такая ничтожная крупица.

„Нет, мой идеал страшно далеко, его не понимают, потому что смотрят на все сквозь призму своих житейских делишек, а как только поймут, так сами потянутся туда“.

Л. Н. Толстой:

„Иногда напишешь: „Иван Семеныч надел шубу и вышел из дому“—И вдруг как-то совестно станет,—зачем врать? Никогда он не выходил, ничего не надевал и никакого Ивана Семеныча не было... И подумаешь: почему не написать просто то, что думаешь и чувствуешь, а придумываешь каких-то Семенычей.

Зашел к Л. Н. Толстому.

Я был в сюртуке и чувствовал себя декольтированным.

На столе стояли фрукты. Я глядел на грушу, не решаясь ее взять. Толстой заметил:—Вы хотите взять фрукт и стесняетесь?—

Хотел я почувствовать себя равным, общественным деятелем — и не мог.

25/III—1899 г.
Москва.

В Ясной Поляне, по возвращении с „голода“.

— Все, что вы говорите,—сказал Лев Николаевич,—так мне знакомо. Ведь я так попался тогда! Я поехал на время, только узнать, что это такое за „голод“, и свезти немного денег. В это время Софья Андреевна напечатала воззвание. Ей навалило около пятидесяти тысяч, и я очутился в положении какой-то трубы, которая нужна была благотворителям и через которую все проходило.

Но, конечно, я скоро понял, что я слишком ничтожен, чтобы помогать этому большому, умному народу, чтобы исправлять их. Ведь благодаря им создались и бумага, и мой роман, и ваша виолончель.

Я поставил себе целью, чтобы в моих районах не было голодных и особенное внимание обращал на стариков, детей и брюхатых женщин.

На мой вопрос: консерватория или военная служба, которая мне грозила, Лев Николаевич Толстой сказал:

— Я боюсь вам это говорить. То, что я говорю, так важно и так ясно для меня, а вам может показаться ненужным, скучным альтруизмом.

Есть меткая английская пословица: „Нужно блюсти дела, слова и мысли“. Многие блюдут свои дела, некоторые блюдут и слова, но мысли свои редко кто считает нужным блюсти. А ведь это самое важное. Ведь от мыслей все рождается. Нужно воспитать в себе хорошие мысли, а затем уже жить. Мало просто жить, а жить, исполняя волю Пославшего тебя, т.-е. возможно больше способствуя любовному единению людей. А это возможно во всяком положении,—и в консерватории и на военной службе. Нужно только ни на минуту не упускать главного из виду: а чем я буду и как устроюсь, это должно иметь весу не больше, чем комариное крыло. Конечно, у такого человека нет будущего, а есть только одно настоящее...

Дивная притча, смотрите, Илья Александрович, чтобы с плевелами не вырвать и пшеницу!

В Светлое Христово Воскресение 1897 года я возвращался домой.

Какой великий праздник. Какой глубокий смысл в этом всеобщем христосовании. Мне казалось, что я обнимаю весь мир своей любовью.

„Приду домой“, думал я, „со всеми похристосуюсь, с Ивановной, с Грушей, с Авдотьей Филипповной, со старушкой няней, со всеми“.

Я взбежал по лестнице и прежде всех увидел Анну Васильевну с кучей грязных деток всех возрастов.

Похристосовались. Потом с Ивановной и со всеми.

Сашка (Сулержицкий) собирался итти к Н. Г. Струве. Решили итти вместе.

Приближаясь к дому, я думал: непременно со всеми, со всеми, и с барышнями, похристосуюсь.

Нам отпер дверь фрачный лакей. Редко встречается более антипатичная внешность: косые бегающие глаза, рябоватое, бледное, ехидно-насмешливое лицо, низкий лоб, прическа, кривые ноги и ползучая походка.

Он уже с месяц служил у Николая Густавовича и между нами почему-то установилась тайная, но острая антипатия. Его неприязнь ко мне я замечал по манере подавать мне пальто. Даже лакейство плохо подавляло его презрительное отношение ко мне.

Презирать и не любить меня он мог за мой скверный костюм, за порванные калоши, за то, что я не давал ему на чай, за то,—что я такой мизерный человечек, обращался так свободно и развязно с его господами. Считая меня за человека своего круга, которому удалось высоко забраться, он не любил угождать мне, равному, или даже беднейшему, чем он.

Когда я опаздывал к завтраку и, тяжело дыша от поспешной ходьбы, спрашивал его, дома-ли Николай Густавович, он отвечал, с почти нескрываемым ликованием: „Дома. Только они уже покушали-с“.

Зато, когда в присутствии Н. Г., выходившего проводить меня, лакей подавал мне пальто, я надевал его мучительно долго.

Раз я довел его до крайней степени и, когда я вышел, он, не сдерживаясь, сильно захлопнул за мной дверь. Я понял его и покраснел до ушей.

Когда я прошел шагов пять от дома, это хлопанье, в скрытом смысле которого нельзя было сомневаться, показалось мне до того обидным, что я вернулся и сильно позвонил. Ответа не было. Я стал звонить изо всей силы.

Лакей отпер бледный.

— Ступай, скажи Н. Г., что я его прошу на минуту.

— Нельзя-с. Они у генеральши.

— Не твое дело. Ступай.

Он нарочно промешкался, а я стоял в передней в пальто и невероятно злился на себя.

Когда вышел Н. Г., я совершенно неожиданно для себя, попросил у него учебник на один день. Он принес книгу, а я ушел, чуть не плача от досады.

Когда сегодня нам отпер дверь этот лакей, у меня не хватило геройства похристосоваться с ним.

В гостиной нас встретила барышня. После обычного с ее стороны ломанья, мы похристосовались. В это время входил другой лакей, Василий.

— Христос Воскресе, Илья Александрович.

— Воистину Воскресе,—ответил я и подошел к нему христосоваться.

— Молодец, И. А., так и надо,—кричала восторженно генеральша.

Я нечаянно взглянул на первого лакея. Ему, очевидно, очень хотелось, чтобы я и с ним, как с Василием, при господах похристосовался; его лицо нервно передергивалось, глаза учащенно забегали. Я было сделал шаг к нему навстречу, он тоже нерешительно пододвинулся ко мне.—

Но вдруг я почувствовал, что не могу, что никакие Христы не вложат в меня истинную любовь.

Я повернулся к хозяйке и заговорил с ней о погоде.

В голодной деревне [1]).

— Ах, барин, так голодом и сидим. Тут, давеча, пристав в избу заходит, а ребятки голые, холодные, мучной стол лижут, так даже он 30 коп. дал.

— Подживи нас маленько, больно покушать охота пришла.

— Мы сами себе не рады, из терпения сердца вышли.

— Без числа согрешили и ничем нас теперь не поддержишь, как хлебца не дашь.

— У нас, кто смел,—тот и съел, а кто не смел, тот и проговел.

— Татары, они народ прикидчивый. Он и не болен, а болен. Перед призывом он так себя изморит.

— Матвей Михайлов, он, как только объявился голод, весь свой скот продал, все хозяйство продал—в деньги перевел,—хлеб свой в землю зарыл, чтоб его пайка не лишили. Хлеб прогноил, деньги спрятал, сам паек получает и по миру с котомкой ходит.

— Да у него руки владения не имеют...

— Руки-то не тем концом воткнуты.

— Ходишь, ходишь, рублевку проешь, а работы нету. Ну, кушать-то все охота, оно хоть и стыдно, а попросишь раз, другой. Так потом и пойдешь с котомой.

— У нас, коли хоть без жалованья, а так из-за хлебца живешь.

---

[1]) Народные выражения.

— Ин знаешь бабу, у ней нос грамоткой заклеёный, за милостынькой пришла.

— Так ты поди помолися, поклонися хорошенько, скажи, мол, „ко вашей милости“.

— Теперь путь-то, она жидкая, отвороти, Господи.

— Какие у нас рыболовы, так только грязи на ноги намотаешь.

— Ломит мне ноженьку и день и ночь, сон от меня идет, так что иной раз схватишь ноженьку руками и всеё ночку проплачешь. Словно собака зубами грызет, так и подхватывает. А и поесть охота придет—нечего. Хлеб сухой, разве он к сердцу-то вьется?

— Сухой болит, — говорит татарин.

— Скотинку-то всю чисто размотали, запашку съели, хлеб на корню продали.

— Одна лошадь, две овцы, это не есть человек. Настоящий крестьянин, это — три лошади. А то мужик без лошади, что птица без крыла.

— Нонче корма дорогие, так что скотинка, почитай, два раза сама себя съела.

— Что же, царю и это ладно: подать платим, землю обрабатываем. А ведь за сохой ходишь, в землю глядишь, многого не выучишь. Случится коровенку продать, расписку подписать не умеем.

— От работы руки-то не перетрутся, только бы было чего в брюхо класть — А работа — дай этот дом-то, моментально разнесем.

— Скотинка — матушка, она живет, она ничего не знает, а если я ее другому доверю, да он загуляет?

Я раз это свою-то поверил; через день самому понадобилась. Приехал, а моя-то меня за пять сажен узнала и ржать стала. Поглядел я, она-то не пимши, не емши.

— Нет, в нонешнее время тоже верить нельзя.

— Это у нас первый против всех говорок.

На сходе я старался говорить с крестьянами, как товарищ:

— Слышал я, что вы тут голодом сидите, что дети хворают, скотина падает, хозяйство прахом пошло, что многие, которые хозяевами жили, теперь с сумой пошли. Вот я один, а вас сотни людей, работников, стариков, глядите на меня, ждете помощи, кланяетесь, шапки снимаете. А что такое я? Барин. Книжки читать могу. А разве сила какая во мне есть?

Вы — сила, а не я!

Разве хлеб, который вы у меня просите, не ваш? Ведь вы, а не я — барин, свом трудом и потом его заработали, значит вам меня кормить, а не мне вас“.—

Долго и убедительно говорил я насчет устроителей, благотворителей — развратителей и потом заключил:

— „Как вы на этот счет думаете?“

Они стояли передо мной и испытывали неловкость. Когда на кого поглядишь пристально, он начинает жестикулировать и почесываться.

— Ничего мы, барин, не думаем, сказал один старик, — а коли дают, — мы едим, и спасибо.“

И вспомнилось мне, как на сходе один татарин по-татарски лопотал, лопотал убедительно, а я ничего не понял.

Рассказ бывшего старосты о А. П. Чехове.

„Барин смирный был, хороший. Очень он любитель был грибы собирать. Уйдет в лес. Покашливает.

А раз тут становой.

— Плоха, — говорит, — Антон Павлович около вас дорога, надо поправить.

— А вы, —спрашивает,—мне сколько на починку дадите?

— Да этого, — говорит, — я не полномочен, не могу.

— А не можете, чего же с меня спрашиваете?

Скажет, как отрежет...

Боялось тут его всякое начальство, — урядник там становой.

А с мужиком такой простецкий был барин. И матерного слова от него никто не слыхал.

— Приходи, — говорит, — Прокофий, чайку со мной попить, и приятеля приводи.

Ну, пришли. А приятель мой, такое дело выходит, не хочет садиться: „вроде, — говорит, — будто неловко, — барин стоит, а я сидеть буду“.

Антон Павлович: „садись, садись, мол, ты ко мне в гости пришел“.

Нет ничего с ним сладу. Не садится. Ну, меня тогда барин отвел: „скажи,—говорит,—староста своему приятелю, чтоб сел. Пусть его тянется там перед своим начальством, а передо мной нечего“.

Ну, таки сел.

А еще раз... Вареников тут помещик есть, сосед. И зашли к нему в сад Чехова тёлки. Вот он телок загнал и пишет: дескать „пришлите мне по рублю, тогда выпущу“.

А Антон Павлович ему отписал: „по рублю посылать не буду, а коли загнал, так и бери их себе даром“.

Ну, выпустил.

Бывало подойдет: „Ну, — говорит, — Прокофий, до того я дописался, что ничего больше нейдет“.

Все больше по ночам писал, потому очень ему шумно днем было. А так, почитай, всюё ночь и пишет, пока пастух не заграет. Ну, тоды уж спать.

Он очень любил школы строить. Много их тут настроил. И каланчу нам выстроил. И кругом пруды выкопал.

А, бывало, кто по бедности придет—давал, отказу не было. Во все входил...

Давал он мне свои книги читать. Там и об мужиках есть. А еще одну давал про Сахалин. Энта дорогая, два рубля книга стоит.

— Чего-то,—говорил,—мне там, Прокофий, промеж каторжников не страшно было.

Есть правда в его книгах, чего и говорить, — правда есть.

В тюрьме.

— „Анюта! Погубила ты мою душу. А я разве обидел тебя чем? Я все знаю. Ты Андрюше сказывала: „лучше в Сибирь пойду, а с им жить не буду“. Я все знаю. Я тебе про всех любовников в том письме отписал, — и, как ты с Максимом в бани ездила, и все.

— „Не верь ты людям, ты мне верь,“ — едва сдерживаясь кричит Анюта через решетку.

— „Анюта, а Анюта! Я ужо приду, всего тебе принесу: чаю, сахару, ботинки новые куплю. Я для тебя, Анюта, всю жизнь работать буду“.

— „Не надо мне ничего. И ботинок не надо. А ты старые какие-нибудь. И ниток купи, я тебе рубаху вышью. И Настю. приведи. У кого она теперь? Ты ей про маму-то не сказывай".

Оба плачут.

Мне запомнились Анютины слова,—она так умоляюще выкрикнула их, что они стали понятны:

— „Не верь людям. Никому не верь, а мне верь. Я и с Максимом ездила, и тебя нехорошими словами обзывала, а это все неправда. А правда одна,—я тебя одного люблю".

Да, ни факты, ни слова не могут определить человека. Мы инстинктивно знаем ужасно много, а все наши сознательные знания так жалки и ничтожны в сравнении с мировой мудростью. И часто мы только в старости сознательно узнаем то, что бессознательно так хорошо знали в детстве.

Я вошел в какую-то липкую, темную, с дурным запахом таверну.

Когда усталый, больной и нервный, я попадаю в такие места, у меня начинается страшное сердцебиение и тошнота; ноги подкашиваются, и кажется, я не в силах буду убежать оттуда, не увижу снова чистого неба, а упаду на этот липкий пол, не в силах двинуть ни одним суставом.

В такие часы мысли мои не знают границ приличия, морали, и я страстно, безудержно отдаюсь самому себе наперекор всему усвоенному и перенятому у других.

Мне казалось, что я попал в берлогу каких-то безобразных чудовищ, — черепах, горбатых верблюдов, обезьян, тюленей. В углу, толстая, морщинистая, безобразная итальянка с толстыми, оборванными губами, с кусками отвислых наростов мяса на щеках, подбородке и на шее, чувствительность которых не больше, чем у слона. Она тяжело пыхтела над какой-то тушей.

Горбатый почтальон, вытягивая голову на длинной шее, (чтобы скрасить безобразие, он носил манишку и толстую золотую цепочку), заигрывал с горничной с четырехугольным рябым, как спина у черепахи, лицом. Он хватал ее за плечи, щипал. Горничная визжала и хохотала, раскрывая широко рот, обнаруживая черную зияющую пропасть гнилых зубов.

В темном, заднем углу какое-то тюленеобразное существо чавкало над чашкой.

В другом углу два каких-то тонких существа, доставая из карманов крючковатыми руками, как у морского краба, корки хлеба, ели его, мокая в пиво.

Я думал уйти. Но опустился на стул.

— „Зачем ты врешь?“—сказал я сам себе. „Ты такая же красота и грация, как и все они. Отлично высидишь здесь. Сиди!“

И скоро тошнота прошла; и я освоился, не чувствовал больше ужаса и смотрел, как каждый уходивший считал себя в праве подходить и щекотать толстую буфетчицу.

О! Несомненно, что из всех животных, человеческая порода самая разнообразная!

Наши театры не сумели быть храмами, а церкви, мечети, кирхи и костелы,—плохие театры.

Если все же до сих пор театры церквей, несмотря на скверных актеров—попов и ксендзов, имеют значительный успех, то, главным образом, благодаря глубине, серьезности трактуемого в пьесах богослужения: смерти, жизни, спасения, вечности. Серьезность этих предметов зачастую превращает зрителей-прихожан в актеров. Такие превращения и должен производить истинный театр, т.-е. театр—храм.

Как часто застаю я себя в этом светлом и точно застывшем состоянии счастья! Счастье мысли, счастье тайной, бессловесной молитвы и глубокого общения с миром. Ни о чем определенном не думается, ничего ясно не чувствуется, и в этом успокоении есть какая-то чуткость, в его тишине кроется тревога.

Иногда струны души достигают такого напряжения и отзывчивости и ожидания, что, кажется, если бы в эту минуту раздался вопль горя, или протянулся бы крик, он получил бы отклик, и я закричал бы в ответ. И в тихом пространстве, над сонной рекой, над степями, горами и темным лесом, этот звук носился бы, не умирая, навсегда.

А волны плещут, задумчиво бродит ветер и шепчет в камыше, перебирая воспоминания туманных и жгучих былых дней. И ласка воды, и воздуха, и неба волнуют душу, проникают вглубь, вызывая там сокровенные тайны.

И тогда хочешь понять, хочешь уловить мыслью, осязать эту тайну. О чем она? О чем эта грусть? Зачем эти стремления?

О чем ты думаешь, чему восторгаешься? К кому в безграничной любви припадаешь ты? Кому клянешься отдать все твои силы и служить до конца, и с вызовом глядишь вокруг, точно ища положить всего себя? Чье величие так смирило, умалило, стерло тебя так, что в этом исчезновении ты почувствовал безграничное величие и счастье?

...Я опомнился и, недоумевая, оглянулся вокруг,—как далеко я был сейчас!

У меня появляется страсть следить за каждым уходящим часом и днем, как будто я скоро должен расстаться со всем интересующим меня теперь, а может быть, и с самой жизнью. Еще день, год, несколько лет, и настанет нечто новое, страшное.

Я видел картину: бледная, больная мать, улыбаясь, держит краснощекого, здорового ребенка.

Я долго всматривался, я подходил близко-близко и, вдруг, понял... Понял какую-то страшную, роковую тайну. Словами ее не передашь, а понять можно, нужно только хорошо, пристально, всем существом своим глядеть. Вглядитесь в свое лицо близко-близко, и вдруг станет страшно, окажется все ново и так странно. Повторите много раз одно слово и вы перестанете его понимать, вас будет пугать самый голос, и странное созвучие и все звуки кругом. Вглядитесь в ваши поступки каждого дня и вы не поймете их...

Когда я засыпал, слышался какой-то звук, который повторялся через некоторые промежутки. Хотелось угадать, вот сейчас... вот вот.

А звук ударял в такой момент, когда ожидаемый он пугал неожиданностью.

Меня мучил этот звук: о чем он говорит?

И мне казалось, что я понимаю, о чем он, и становилось страшно.

В 71-м номере. Лампочка горит.

Где-то играют Баха. Говор слышится. Тихо, грустно. А я вдруг оглянусь кругом и так странно-странно жить становится. Жутко, непонятно. И тихие, беспричинные слезы у меня на глазах.

Из моего детства.

Письмоводителя отца за воровство посадили в тюрьму. Отец юмористически рассказывал об этом за обедом, и все дети смеялись.

Я тоже улыбался, пока плохо вникал в слова. Но вдруг мое сердце болезненно сжалось, и я горько-горько заплакал. Все с удивлением, не понимая, глядели на меня; только отец встал, подошел ко мне и торжественно произнес:—благословил тебя Бог, доброе у тебя сердце.

Все перестали смеяться, а я продолжал тихо плакать. Но к моему искреннему чувству горести примешалось новое, пошлое, хвастливое чувство минутного героя: ага! У меня доброе сердце!

Отчего, когда в детстве я зубрил: „Чимборазо, Пичинчи, Катопаха“, мне представлялся какой-то господин с исковерканной физиономией? И теперь, когда я вижу подобное лицо, я мысленно произношу: „У-у Чимборазо!“

Сестра говорит, что, когда она учила „бурбоны“, ей представлялись курносые люди.

В названиях рек, озер, островов у меня были свои любимцы; так, я питал некоторую симпатию к рекам Парагвай и Урагвай. Сагсогаван приводил меня прямо в восторг.

Зато я ненавидел озеро Титикаху, оно казалось мне чем-то ползучим, „верно большая подлиза,“ — думал я.

У меня с детства сохранилось чувство и убеждение: что я — Божий, т.-е., что Бог часто бывает со мной, и потому мне так весело и занятно жить на свете. И хорошие дни это те, когда я очень ярко это понимаю (или в хорошие дни я это ярко понимаю, не знаю).

Я не мог бы в другой, не такой детской форме выразить то, что испытываю, поэтому приходится говорить, как думается.

Когда я был маленьким, няня пугала меня рассказом о том, будто все собаки и кошки когда-то были людьми, но за грехи Бог „оборотил“ их. Теперь, когда начинает темнеть, все они ходят вниз головой и вверх ногами; мы этого не видим, но им очень больно, и потому они стонут и вздыхают по ночам.

По вечерам я ласкал любимого Шарика и думал: бедный, бедный, ты и не знаешь, что ты теперь вниз головой. Тебе больно?..

Девочка на улице прижалась к стене и горькими слезами заливается.

— Чего ты, милая? Мама ушла?

— Нет, не мама...

— Чего же ты? Где ты живешь?

— Вон наш дом.—Она указывает на противоположную сторону. „Я боюсь дорогу перейти“.

Она снова заливается.

Я взял ее маленькую, теплую ручку в свою лапу, и мне было грустно и хорошо. Какое странное чувство возбуждают во мне дети. К моему, как будто зачерствелому сердцу нет большего доступа.

Так не хотелось уходить, когда мы подошли к ее дому.

Может быть, многие горести жизни так же легко успокоить,— взять за руку и перевести на другую сторону.

Впрочем, тогда, вероятно, откроются новые недочеты.

Добродетель не заключается ли в уменьи скрывать свои пороки?

Когда я видел мать перед смертью всю в опухолях, озлобленную, обессиленную страданиями, мне вспомнился случай. Я испытал такое чувство бессильной злобы. Однажды, в детстве, когда я шел с пальмовой веткой, на меня напали русские мальчишки и начали страшно бить. Чье-то колено упиралось мне в грудь, голову давил грязный сапог, меня хлестали лозой и я стонал от боли. Вдруг меня ошарашило по голове... В глазах сперва потемнело, потом заходили красные круги. Когда я очнулся, я не понимал одного: За что?.. Я уже не сопротивлялся, но внутренняя злость доходила во мне до ужаса...

Пароход такое грациозное, красивое, сильное существо! Сколько ума в его плавных движениях, сколько горячности и энергии в белом пожаре, завязывающемся под его колесами.

Но неужели весь смысл его в том, чтобы везти? Неужели он исчерпывается этим? Неужели он не сам по себе? Но, если так, если вся сила его в том, чтоб везти и везти, то зачем он такой многосторонний?

Труднее всего, имея власть,—быть мягким, будучи умнее,—не насмешничать.

А что, если у этого черного комода есть глаза и он их откроет, увидит меня и поползет, тяжело приплюснув к полу свой толстый живот? Но это еще не так страшно, что есть глаза, только бы узнать, каким именно местом он видит... А то, может, он и теперь уже глядит, усмехается и, вот-вот, пырснет...

Вот сундук, действительно, улыбнулся, блеснув своим лакированным боком.

Передо мной старуха,—кролик, торопливо жующий пустым ртом. Она мокает булку в теплое молоко.

А когда-то ей казалось, что она любила...

Достоевский ищет Бога для Бога (истины), а Толстой,—для себя, чтобы себя спасти.

Бог—цель и Бог средство.

— „Не научился настраивать, вот и не музыкант“.

Счастье семьи, как и счастье одиночества, ощущаешь тогда, когда их нет.

Я тихо плыл вдоль задумавшегося озера. И вдрг вздрогнул: впереди, я увидел, что-то белело и трепыхалось невдалеке. Широкие крылья были распластаны по воде, а голова на черной шее беспомощно наклонилась на-бок.

Мне стало страшно,—эта птица, наверно, говорит, наверно, тут нечто роковое. Какую драму уносит с собой это умирающее существо?.. И я со страхом и любопытством стал приближаться к этому предмету.

Ближе, ближе... И вдуг я увидал огромный кусок белой бумаги, немного скомканной посредине, который трепыхался в водовороте.

Мне стало отчего-то грустно. Я отъехал.

Когда же я был прав: когда считал его существом с непонятной жизнью, или теперь, когда я знаю, что это кусок бумаги, колеблющийся на волнах?

Дождь, слякоть, лужи. Земля сморщилась, точно морда у жирного мопса.

Кто создал всю эту дрянь, называющуюся миром?

Мир придумала старая кухарка.

Вся жизнь и нравственность это такая же пошлость, как хрестоматия для детей. Как пасхальная витрина в Москве, где разложены „сюрпризы на разные цены“.

Можете получить сюрприз от 5 копеек до 1 рубля.

Хитрый господин тянет нас на клочке надежды, как ленивых ослов, никогда не давая вдоволь поесть.

— „Купите манифест. Купите! О дальних востока русских ведомостях, разгромление Японии. Дешевый, манифест высочайший. Купите! У газетчика не покупайте. Телеграмма дело оплётистое, — газетчик обманет и покупателя будет тревожить на двугривенный...

Купите дешевый манифест высочайший.

Во время путешествия, когда среди чужой суеты оказываешься, как на необитаемом острове, когда теряешь ощущение тысячи мелких пут, — приобретаешь, точно взамен, одну невероятную тяжесть—самого себя. Потом привыкаешь, и эта тяжесть становится особенно дорога, но сперва мучительно..

Куда девать это огромное выросшее существо своих дум, чувств и недоразумений?

А сердце—это распухшее ничтожество.

Улицы и дома мне кажутся живыми, а люди мертвыми.

Он только что одержал блестящую победу—получил ангажемент, и — вдруг, извольте! Если б хоть покутить перед смертью!

И муха стонет, стонет. Готова разбить себе голову о стенку.

Ради бога не показывайте ей острых предметов—она может зарезаться от горя, тем более, что все равно скоро умирать?

Умирать?

Он знал. Но.. Впервые теперь..

Да, но что делать? быть может, еще не все потеряно?

И вот начинается обычная программа спасения.

Религия, где ты?

Он хотел найти утешение в страданиях Іова.

Буржуазная религия!..

Но зачем клей так похож на мед?

Или не мы здесь цари?

Счастливица,—вступила на-лету одной ногой, дернулась, еще раз, и готово — улетела. Правда, это ей стоило ноги и нога эта торчит теперь на бумаге, как телеграфный столб, но, что за важность, — нога! У людей только четыре ноги и две передние к тому же, болтаются большей частью без дела, а ведь живут!

У него вот, — и заграничный паспорт в кармане...

Муха стала рваться. Высвободила лапы и сложила молитвенно. О, она вовсе не хотела лицемерить, хотела просто пыль-клей стереть. Но вдруг... Какая гадость.—Ее зад прилип и она очутилась прямо в дурацком положении. Видно, мало смерти небу,—

надо еше поиздеваться. Что-ж, коли так,—ладно. И она решила не вставать и продолжала гордо сидеть.

Комар попался. Кругом челядь,—мухи, а он комар. Что-же делать?

Ои решил „благовестить“.

Но живые не обращали внимания, а мертвых разбудить не удалось.

— „Да будет воля Твоя“—так молятся правоверные мухи, взгляд которых ослеплен верою в Бога—добра, справедливости.

Что мог бы он, жалкий, изолгавшийся сказать ввиду „вечности“, которая поглотит его?

И. А. Сац в 1905 г.

Люди и не подозревают сколько в их самообольщения, когда они говорят: я родился, ты болен, он умер, будто бы человек и в самом деле захотел — взял, да и умер. Будто это он сам — нарочно — начал корчиться — прикидываться и бредить в предсмертной агонии, — а потом решил, что достаточно — взял да и умер. Нет! Его корчило — и „его умерло" он (его сознание, воля были) тут не при чем — даже и так всегда, — „его родило — его умерло — его забавляло."

Автограф И. А. Сац.

Илья Сац.

Так называемая „большая публика“ знает Илью Саца [1]) исключительно, как „композитора Московского Художественного театра“. Это неуклюжее определение создалось все же справедливо: музыку Саца, дотоле неведомую, впервые довел до сведения публики именно Московский Художественный театр, он же и прославил впоследствии имя Саца, разнообразно выявив перед публикой выдающееся его музыкальное творчество, как иллюстратора драматических произведений.

Все это так. И было бы неизвинительным пропуском со стороны будущего историка театра, если бы он не отметил благодатной чуткости руководителей Московского Художественного театра, разыскавших никому неизвестного музыканта и открывших в нем совершенно исключительный, по форме и ярко-самобытному содержанию, музыкальный дар иллюстратора. Но было бы не менее жгучей несправедливостью и со стороны будущего историка музыки, если бы он ограничил свою памятку о Саце одним упоминанием об его заслугах музыкального иллюстратора и считал бы после этого историческое слово о Саце высказанным уже до конца.

Мне думается, что не только не умаленной, но возвеличенной во много крат покажется роль Московского Художественного театра в деле „открытия Саца“, если выяснить определенно и завершающе, кто это был в действительности Сац и исчерпывается ли истинное определение его почетным званием, которым наделила его вполне естественно московская театральная публика. Знающие Саца по неожиданно-сладостным для души зрителя аккордам, раздававшимся вдруг среди драматических пьес, по музыкальным напевам, одиноко-прекрасным среди той прикладной музыки, которая исполняет обычно в драме обязанности музыкальных иллюстраций,—понятно не могут забыть ни метерлинковского Саца „Синей птицы“, ни андреевского Саца „Жизни человека“, ни

---

[1]) Статья Ал. Вознесенского перепечатывается из сборника „Московский Художественный Театр“, изд. журнала „Рампа и Жизнь“ в 1913 г.

гамсуновского Саца „У жизни в лапах“, ни юшкевического Саца „Мизерере“, ни шекспировского Саца „Гамлета“. И нежные, почти „нерodившиеся“ мелодии „Синей птицы“, и изысканно-томительная полька в „Жизни человека“, и трагический вальс „погибающих на всех парусах“ из „У жизни в лапах“, и лирически-рыдающая музыка „Мизерере“ и „пышнопоножный“ Гамлетовский марш, и многое другое, случайное и разорванное, что бросал в публику среди пьес сацовский оркестр, где-то в тайниках сцены затаившийся от нее,—все это было эстетически-огромно и все же недоговаривало чего-то до конца. Томило скорее, как намек, чем как художественное обещание. Волновало скорее, как предчувствие, чем как полученный дар.

В чем же дело?

Прошел всего год с небольшим после неожиданной смерти Саца, а между тем в печати уже появились во множестве статьи и воспоминания о нем. Это хорошо. Несомненно, столь рано вспоминая, авторы заставляют почувствовать, что умер человек необычный. Но вот мною прочитано почти все, что было написано об этом необычном человеке. И если бы ничего не знать о том, кто это был Сац, можно вынести после всех статей и воспоминаний—весьма сочувственных, „тепло написанных“, как выражаются газеты — такое впечатление, что Сац был немного чудак, немного фантаст и к тому же талантливый композитор... Но не узнать бы правды о Саце: единственной по существу и, значит, единственно-нужной.

Правда же эта заключается в том, что Сац не был чудаком, не был фантастом и не был талантом, ибо был он и человеком и музыкантом гениальным.

У нас люди пишущие до того напуганы другими пишущими людьми, до того боятся контр-слов на свои слова, что таят большею частью про себя самые искренние свои впечатления, самые истинные свои ощущения, и потому, вероятно, так много бесспорного, т.-е. привычного и скучного в наших печатных размышлениях о людях и вещах.

О Саце можно и полагается писать, как об оригинальном некрупном композиторе (ибо, что крупное он написал?), как о талантливом иллюстраторе драматических произведений (ибо так прекрасны его иллюстрации!) и как о любопытном — кто знал его лично—человеке.

Правду же о Саце, т.-е. о Саце-гениальном, писать не полагается,— нельзя.

Что Сац—композитор гениальный, я лично, будучи сам убежден в этом, слыхал—и при жизни его и после смерти — от многих не-музыкантов, но никогда не слыхал ни от одного музы-

канта. Это знаменательно и больше всего говорит о том, что музыка Саца действительно—вне нормальной оценки. Она, конечно, выше этой оценки; музыканты думают и должны думать, что — ниже.

Признаков гениальности (если уже решиться говорить по такому важному поводу простыми словами) — три. Гений творит ex nihilo, из ничего. Это первый признак. Творчество гения больше его произведений. Это признак второй. И гений—неповторяем. Это—третий.

Нельзя доказывать ощущение (ибо таково — мое „ощущение гениальности“), но можно его проверять.

Возьмем Достоевского, как гения — наиболее утвержденного в современном ощущении. Его творчество ex nihilo—вне сомнения. Ибо мы не назовем никого, кому наследовал бы Достоевский, и ничего, что он наследовал бы, а не создал бы сам. Его творчество не имеет ни предков, ни колыбели; наречия, определяющие начала Достоевского—это: неожиданно, непонятно, откуда-то, вдруг...

Ослепительно - богатый, он вышел как бы из пустоты, из хаоса, из ничего, ибо он—гений.

Вне сомнений и то, что творчество Достоевского не вмещается в формы его произведений: оно больше их, оно переполняет их, и все, что написал Достоевский, недостаточно, чтобы определить содержание его гения, значение его и подлинную глубину его символизма. Оттого-то и пишется о Достоевском столько книг, не могущих договорить до конца всю правду о Достоевском.

И уж, конечно, не представляем мы и не мыслим никак, что мог бы явиться еще один Достоевский, Достоевский второй, знаком равенства соединенный с первым. Достоевский неповторяем, ибо он гений.

Лермонтов был талант, а Пушкин гений; Тургенев талант, а Толстой гений и так далее... не продолжаю, потому что, тем труднее мне будет после этих огромных знаменитых имен перейти к негромкому имени „даровитого музыканта Саца“.

Все творчество Саца, — была ли это полька из „Жизни человека“, марш из „Гамлета“, вальс из „Мизерере“, вступительная увертюра к „Слезам“, уморительные номера кривозеркальных пародий, или дикий танец Козлоногих—все творчество Саца никогда не знало предшественного влияния, поражало своею „безродностью“, всегда являлось из „ничего“... Сац был гениальный бродяга, неведомо откуда принесший в музыку нечто, неслышное до него никому.

Самым же поразительным, отмечающим все творчество Саца признаком было то, что в „польке“ на балу „Человека“ вы ни

за что не услышите „польку“, но услышите глубочайшую, последнюю тоску человека, пригвожденного к земному пошлому своему „балу“... Вы не услышите свадебного вальса в „Мизерере“, потому что услышите под каждым тактом этого единственного в музыкальной литературе вальса траги-лирический аккорд, вопль несчастливой любви человеческой, в „Ромео“ Шекспира и в „Левке“ Юшкевича—извечно равной. „Весна“, которою начиналась „Драма без слов“, иллюстрированная Сацем, наполняла зрительный зал таким ощущением юной влюбленности и старо-усадебной любовной чистоты, что многие вздыхали— да, да, вздыхали под эту музыку ароматы сиреневого сада... Я, лично, не только слушать, но и вспоминать без слез не могу сацовских музыкальных рыданий. Это самое страшное и мощное, что создала его еврейская, его библейская, его всемирная душа... Нечего и говорить о том, что Сац не передал в своей музыке и одной сотой себя. Оттого-то он и не успел довести до всеобщего восприятия истинный свой гений. Но умеющие читать слово под словом, видеть краску под краской и искать под мрамором мрамор умели слышать под музыкой Саца ту музыку гениального мироощущения, для которой лишь бледными символами являлись, конечно, обще-знакомые иллюстрации композитора Московского Художественного театра.

Сац — неповторяем. Россия богата славными музыкальными именами. Рахманинов, конечно, много талантливее Саца, несравнимо более крупный композитор, чем он, не говоря уже о славе, почете грядущей истории и обо всем, что следует вслед за признанием большого таланта. Но я не удивился бы, если бы кто-либо новый и яркий сумел стать рядом с Рахманиновым, сравняться в таланте с ним или даже превысить его высокий талант.

Но в то, что Сац может повториться, я не верю. Второго Саца, равного первому, нет и не будет никогда, и это интимное ощущение мое, я уверен,—более, чем все предыдущие ощущения, найдет отклик и поддержку во всех, кто хоть раз слышал музыку Саца.

Я понимаю, что требующим доказательств, здесь еще не доказано ничего. Но я ничего и не доказывал им. Цель моя, если бывают у завзятых лириков цели, была сказать лишь то *а* о Саце, которое мне чудилось, бывало, у многих на языке, но не выходило за пределы их уст — из общественной, или, вернее, „академической“ боязни... Может быть, кто-либо доказательный скажет о Саце *б* и *в*..., ибо Сац—и всей азбуки стоит.

Еще многое можно было бы сказать о Саце, как о гениальной человеческой натуре (оттого-то его и считают чудаком, фан-

тастом, полубезумцем, как масса считала испокон веков чужих себе и подобных Сацу). Но для этого рассказа нужно говорить настоящее, т.-е. интимное, комнатное о Саце. Наша же общественность, замученная в казематах и застенках всевозможных ограничений, привыкла устремляться на площадь, любит площадь и чтит ее „коллективность“... Поэтому у нас комнатное считается чуть ли не стыдным; о нем и говорить как-то неловко, а писать уж зазорно совсем.

Коротко все же скажу о нем, как о человеке, главное так: что-то изначальное, вселенское, всеобъявшее, было в нем самом, как и в музыке его, оторванное от хаоса и простертое в даль времен... Это покажется, пожалуй, еще парадоксальнее, но правда о гении—всегда парадокс.

Заслуга Московского Художественного театра, таким образом, ничуть не умещается в признании открытия им „талантливого иллюстратора“ Саца.

Открытие гения—вот минимум справедливости, которой можно и нужно Художественному театру—за Саца—воздать.

Ал. Вознесенский.

Илья Сац в Художественном театре.

Мертвые, о которых помнят — живут так же, как если бы они и не умирали...

(Из сказки „Синяя птица“ Метерлинка).

Сидит девочка за роялью, играет и говорит: „Вот, когда приедет папа, я ему сыграю это“... — Она старательно смотрит на ноты и ищет клавиши. Потом пальцы играют все медленнее и медленнее, останавливаются, и девочка говорит: „Ах, да: папа ведь больше никогда не приедет“...

Молчание. В соседней комнате кто-то плачет в подушку.

Девочке говорят, что папа все слышит, все видит, что только мы его не видим, а он нас видит. Но девочка уже не хочет играть и горько плачет, закрыв лицо обеими ручками, а слезы текут сквозь пальцы и падают на холодные клавиши...

(Из жизни).

Со смертью талантливого, своеобразного Ильи Саца, Художественный театр понес тяжелую, трудно заменимую, утрату. Трудно заменимую потому, что Сац, помимо своего чисто-музыкального таланта, обладал еще двумя, необходимыми композитору, пишущему для театра, качествами. Во-первых, он чувствовал и любил сцену, во-вторых—был способен к коллективному творчеству.

Как бы ни был талантлив музыкант, желающий писать для драмы, но если он не одарен этими двумя свойствами, — работа его остается чуждой театру, так как задачи и условия музыкального творчества в драме совершенно исключительны.

С одной стороны, музыка в драме не должна быть безличным аккомпанементом или иллюстрацией тому, что происходит на сцене; такая музыка, несмотря на всю свою угодливость, всегда будет чувствоваться как что-то чуждое, пришедшее со стороны, и потому лишнее, мешающее сценическому творчеству; с другой стороны, если музыка написана в стороне от сцены, на тему пьесы, или хотя бы даже на темы отдельных моментов ее, как написал гениальный Григ своего Пер-Гюнта, — то и такая музыка неприменима для сцены. В лучшем случае такую музыку можно играть в антрактах, а еще лучше совсем выделить ее из

театра, где ей тесно и неудобно, где пьеса мешает музыке, а музыка пьесе, и перенести ее в симфонический концерт, где она сразу становится на свое место, где мы годами не устаем наслаждаться ею, хотя, может быть, ни разу при этом не вспомним „Пер-Гюнта“ Ибсена, по поводу которого она написана.

Написать музыку для сцены так, чтобы она не была аккомпанементом к словам и в то же время не являлась бы сочинением на данную к пьесе тему, написать ее так, чтобы она вплеталась в самую жизнь пьесы и сделалась чем-то проникающим ее, чем-то связанным с нею, так сказать, „изнутри“, не теряя при этом ни единой черты из того, что составляет индивидуальность композитора,—дело не легкое.

Как же, в самом деле, можно творить нечто самостоятельное, как петь свою песню, как искренно переживать свою музыку, будучи связанным в малейших деталях со всем, что происходит на сцене.

Музыканту говорят:

—Вот тут, во время этого диалога, нужна музыка; от таких-то и до таких слов в музыке должно чувствоваться мучительное влечение одной души к другой, влечение порывистое и страстное, а другая душа, как змея, ускользает от нее, извивается и прячется.

— А сколько времени длится диалог?

— Минуты 4,—4½, но отметьте, пожалуйста, что вот в этом месте музыка должна непременно стихнуть, быть едва слышною, потому что эти 4 строки ведутся шепотом, и, ради Бога, чтобы она не длилась ни секунды дольше, как до этих слов, иначе пропадет вся сцена.

Потом: оркестр не должен звучать, как оркестр,—это будет слишком концертно, знакомо по звуку, это будет напоминать оперу. Тут надо сделать что-то с инструментовкой, с самыми инстументами, может быть. Во что бы то ни стало сотрите эту концертность, которая всегда будет отделять музыку от сцены. Как бы ни хороша была музыка, но если я слышу оркестр, то сразу получается чтение под музыку, как это бывало делалось в мелодраме в чувствительных местах.

Казалось бы, что при таких условиях и ограничениях и во времени, и в красках никакой мало-мальски самобытный музыкант не напишет ни строчки. А если знать Саца, если присмотреться поближе к этой яркой, остро выраженной музыкальной личности, стремящейся везде и всегда гнуть свою линию во что бы то ни стало, не останавливаясь ни перед какими препятствиями, то уж с ним-то, казалось бы, нечего было и думать надеяться на какое бы то ни было „слияние“ сцены с музыкой.

Старая ошибка думать, будто бы яркие индивидуальности не могут слиться, будто для ансамбля нужно отсутствие индивидуальности, будто гармония возможна для безличного.

Случилось совершенно обратное. Сац, резко рвавший со всем, что мешало ему проявляться как бы то ни было — в музыке ли, в жизни ли, страшно увлекся работой для театра и не только не потерял при этом себя, но, напротив, в этой работе он вырос, окреп и сложился, как музыкант, окончательно.

Случилось так не потому, что Сац был музыкант минус что-то, отсутствие чего давало ему возможность работать для театра, а потому, что он музыкант плюс нечто, что редко встречается, и плюс этот и была та горячая любовь к сцене и понимание ее и способность к коллективному творчеству, о которых я уже говорил выше.

Для Саца все эти ограничения не были ограничениями, так как он жил нервом пьесы, так же, как и актер и режиссеры, работавшие над пьесой. Он сам пережил вместе с актерами то место диалога, где надо говорить шепотом, и если у него музыка в этом месте не гремела, то не потому, что ему об этом сказали, а потому, что, живя вместе со сценой, находясь всей своей душой в непосредственной связи с тем, что происходит на сцене, он не мог написать иначе.

На репетициях Сац сидел не простым наблюдателем, а таким же творцом, как и режиссер и актеры, он был равноправным участником постановки, он всегда был в нерве пьесы настолько, что после репетиции обсуждал ее вместе с режиссерами и актерами, делал свои замечания по поводу всего, что он пережил во время репетиции, и даже часто показывал очень смешно, но всегда метко и интересно, как, по его мнению, надо было сыграть то или иное место.

Иногда он давал совершенно новое освещение сцене. И театр чутко прислушивался к его замечаниям. Он чувствовал в Саце своего, смотрел на него, как на желанного участника каждой постановки, знал, что он участвовал в созидании пьесы шаг за шагом, понимая и переживая все подводные течения чувств, настроений и темпа, в которые, в конце концов, выливалась пьеса.

На репетициях Сац сидел, вытянув шею и впившись глазами в актера, морщился на все лады и двигал бровями, помогая ему пережить то или иное чувство. Иногда он что-то быстро записывал на манжете или обрывке старой концертной программы, завалявшейся в кармане, и уходил домой, весь заполненный пьесой, с целым ворохом чувств и настроений.

Ночью, когда все ложились спать и наступала тишина, Сац садился за рояль, открывал модератор и начинал играть, перенося в звуки все, что он переживал.

Играл он неважно, пел сиплым фальцетом, вытягивая при этом губы и сморщив лоб, тряс головою в такт своим чувствам, а из-под пальцев летели параллельные секунды, кварты,—все то, чего „нельзя“ по правилам, но что составляло самую сущность души Саца, не подошедшей ни под какие правила, которая сама для себя составила свои правила, написанные в ней самим Богом.

Здесь он пугал вместе с феей детей в „Синей Птице“, превращался вместе с водой в капризно-хлюпающую женщину, встречал вместе с жителями еврейского городка Давида Лейзера и плакал в этой атмосфере музыкальных призраков до глубокой ночи, часто до рассвета.

Завтра опять репетиция, опять новые горизонты, новые настроения и новые вопли Саца ночью за роялью.

Часто у Саца поспевало раньше, чем у нас, и тогда найденное им освежало нашу работу, давало ей новый толчок.

Бывало и так, что ключ к сцене, самую интерпретацию той или иной сцены Сац находил в музыке раньше, чем режиссеры находили ее на сцене. Тогда сцена ставилась, идя от Саца—сцена шла за музыкой.

Но шла ли сцена за музыкой или музыка за сценой, все же в этой коллективной работе самым тяжелым периодом был момент, когда у Саца все готово, пьеса срепетована и надо было окончательно спаять одно с другим чисто механически.

Тут оказывалось длиннее, чем казалось раньше, там надо было сократить на 2-3 такта, здесь надо придумать такой конец, чтобы оркестр мог стройно кончить по сигналу и т. д.

Сац настолько хорошо знал и чувствовал сцену, что всегда шел на эту операцию, уступая ее требованиям, так сказать, количественно, чисто внешне, никогда не допуская в этой работе до изменений, задевающих его музыкальное „я“. Дойдя до этой черты, Сац становился твердым, как кремень, упрям, как бык, и тогда наступала наша очередь раздвигать или сокращать ту или иную паузу на сцене и наполнять ее содержанием, более близким к Сацу.

Так Сац,—яркий, резкий в своих красках, капризный и упрямый в своей правде, как ребенок, привыкший делать все только так, как он хочет,—обладая даром коллективного творчества и любя и чувствуя сцену, мог с ней сливаться воедино, до полной нераздельности.

Первою работою Саца для театра была его музыка к „Смерти Тентажиля“ Меттерлинка, которую готовила к постановке Студия

Художественного театра в 1905 г. Студии этой, как известно, не суждено было показать свою работу публике, но целый ряд пьес был разработан ею, и в числе этих пьес „Смерть Тентажиля“.

Здесь Сацу нужно было найти приближающуюся смерть, — мистический ужас перед нею, рождающийся в бессознательной душе ребенка.

Сац сжился с вещью, пережил ее, написал музыку, в которой участвовал довольно большой хор и оркестр. Но как сделать, чтобы хор не звучал, как хор, поющий в опере за кулисами. Как найти такое звучание хора, которое не напоминало бы оперу. Хор состоял из хороших молодых певцов, и каждому из них хотелось показать свой тембр, хотелось, чтобы все это хорошо звучало. А Сац стал требовать „поменьше диафрагмы“, как говорил он.

— Не надо мне вашего металла, не опирайте звука, шепчите, дайте больше воздуха в звуке; к чему тут животный темперамент, зачем столько любовников в голубом трико, когда умирает ребенок,—спрашивал он.

И хор недоумевал. Хор не должен звучать, как хор, от него хотят, чтобы он отказался от того, что он считает в себе самым ценным. Это казалось им тем более странным, что сам Сац, составляя хор, был страшно требователен и искал хороших голосов.

И потом уже, гораздо дальше, после целого ряда репетиций, было понятно, что Сац, уничтожая хор как хор, сводя его в данном случае к какой-то части сценического воплощения пьесы, в то же время поставил перед ним громадную задачу—пережить глубоко ужас смерти, вылить его в каких-то стонах души, уничтожить во всех звуках, во всей музыке материал, чтобы леденящее дыхание смерти носилось в воздухе так же незримо, как мы это ощущаем в своей душе. И он умел зажечь хор, заразить их своим интересом, сделать всех сообщниками в достижении своих задач—на это у него были совершенно исключительные способности. Но достигнув многого в одухотворенности исполнения, Сац все же был недоволен, так как самый звук был еще слишком материален и знаком, все еще чувствовалось, что где-то в люке стоит хор и поет по палочке дирижера.

В поисках другого звучания, в поисках уничтожения материала, Сац велит хору петь с закрытыми ртами, присоединяет к оркестру шуршание брезентов, применяет каким-то особым образом медные тарелки, ударами воздуха из мехов заставляет звучать гонг и т. д. И добивается, наконец, впечатления, которого не забыли до сих пор все, кто присутствовал на этой репетиции.

Кроме способности быть глубоко психологичным в своем музыкальном творчестве, кроме того, что Сац, обладая темпераментом драматического актера, шел всегда неразрывно в связи с тем, как складывалась пьеса в душе актера, он еще прекрасно чувствовал стиль, угадывал основной принцип той или иной постановки.

В „Жизни человека“, например, в первых же ходах его польки на балу у Человека, гротеск, в котором шла постановка, выражен так, как может быть не выразился он нигде (ни у режиссера, ни у актеров,) так цельно и ярко в самой постановке. В этих аккордах, написанных параллельными квартами, звучащими жутко, тяжело и самодовольно-пусто, квинт-эссенция всей идеи постановки.

Тут в звуках дан весь ужас черной пустоты, в которую брошен человек, это маленькое самодовольное существо, даже не сознающее своей беспомощности.

Говорят с точки зрения академической музыки, эти параллельные кварты недопустимы. Но для нас — именно в них-то, в этих пусто-звучащих и неразрешенных аккордах сказано все, о чем говорится в течение четырех актов на сцене. Тут и черный бархатный бездонный фон, и тупость гостей и дальше, во второй части польки, полной бесконечной тоски по чем-то прекрасном, но недостижимом, те бледные изуродованные жизнью девушки, которые танцуют в каком-то трансе на балу у Человека.

Поручает театр Сацу написать музыку к „Синей Птице“, и Сац все лето ходит окруженный детьми, заставляет их сочинять песни, танцует и поет вместе с ними, и дети, всегда любившие Саца, легко раскрывают перед ним свои тайны, и делятся с ним всем, что было в их душе. Сац садится за рояль и играет им все то, чем он наполнился от общения с наивной детской душой. Но солидный, серьезный, полный звук рояля мешает Сацу искренно жить наивными детскими темами. Тогда он отправился к реке, нарезал тонких, сухих камышинок и положил их на струны рояли. Камышинки прыгали, струны дребезжали, как в клавесине, и Сац играл и радовался вместе с детьми и, наигрывая им разные танцы, нашел прелестную по изяществу и наивности польку, которую играют в I акте „Синей Птицы“.

Нужно найти музыку для превращения душ воды, огня, хлеба и т. д., и Сац целыми часами льет воду на железные листы, ходит на мельницу, прислушивается к капанию капель с крыши во время дождя и потом, однако, в своей музыке не старается внешне подражать этим звукам от уха, а, уловив сущность, самую жизнь этих явлений, передает именно ее, эту жизнь, а не сопровождающие ее звуки.

Работая над музыкой для „Драмы жизни“, Сац почувствовал, что вся пьеса развертывается перед зрителями на фоне музыки того странного бродячего оркестра, который с первого же акта появляется в пьесе. Темы, которые должен исполнять этот оркестр, должны быть глубоки и широки, в них столкновения страстей, в них кошмар и тягота жизни, а оркестр все-таки бродячий. Правда, вся постановка условна, но все же, если оркестр будет звучать как симфония, то тут даже условной правды уже не будет.

Сац выбрасывает всю середину оркестра и оставляет только его края — он заставляет играть флейту и контрабас, скрипку и барабан, вводит неожиданно английский рожок и волторну с сурдинкой, и оркестр, в таком составе исполняющий сложные широкие темы, полные неожиданных модуляций, звучит зловеще, порой до жуткости мрачно.

Ярче всего удалось Сацу написать музыку к третьему акту, к сцене ярмарки. Здесь драма идет в диком темпе горячечного бреда.

Музыка сначала спутанная и неясная, как образы бреда, когда неожиданно начинают вертеться карусели, переходит в взрыв дикой вакханалии диссонансов.

Затем, как бывает в горячечном бреду, кошмар сразу обрывается, и в мучительной тишине тягуче входят в сознание смутные впечатления жизни. И вдруг снова налетает волна бреда и все снова смешивается в диком хаосе кошмара.

Эта дикая музыка удивительно тесно срасталась со всем происходящим на сцене. Не только со всем, что говорят люди с их воплями и призываниями покинувшего их Бога, но и с силуэтами каруселей и торговцев, подобно китайским теням, то замиравшим в жуткой неподвижности, то начинавшим дико кривляться и вертеться. Эта музыка сливалась и с ослеплявшим зрителей острым лучом света от лампы Карено и странным силуэтом дома Терезиты, и трудно сказать, что здесь и из чего рождалось, рождалась ли музыка из того, что развертывалось перед глазами Саца, или же сама она вдохновляла режиссеров и заставляла искать соответствующих ей зрительных впечатлений.

Когда Сацу нужно было писать музыку для „Анатэмы“, он бросился в еврейские городки юго-западного края, перезнакомился здесь с канторами синогог и местными музыкантами. Он стал посещать еврейские свадьбы и там уловил тот скорбный вопль Израиля, которым он хотел наполнить „Анатэму“. Он уловил в еврейской музыке ее тоску и плач по Мессии, который медлит и не идет спасти свой народ, уловил и наполнил этою тоскою и плачем музыку драмы. Уловил также и наивную радость этих

детей скорби, их детское веселье, охватывающее их, когда им кажется, что страданиям их приходит конец...

Так работал Сац для театра. Но кроме этой работы, он вечно был полон жаждой исканий в музыке, всегда был заряжен целым рядом стремительных планов, которые он выполнял, не обращая внимания на препятствия, не справляясь о степени их трудности и не рассчитывая, какие последствия может принести ему та или иная его работа.

Я упомяну лишь о некоторых более значительных эпизодах его музыкальной деятельности.

В 1900 году Сац, бросив музыку, уезжает работать на голод. Через некоторое время там его арестовывают по политическому делу, и Сац на несколько лет попадает в Иркутск. Там он увлекается духовной музыкой и принимается за организацию огромного хора. Хор собирается совершенно необыкновенный по количеству и составу певцов, — тут и ссыльные, тут и власть имущие, тут и местные тузы, и беднота, — все это, увлеченное Сацем, соединялось и репетировало с ним дни и ночи, пока он ни довел хор до такого совершенства, что можно было, наконец, дать грандиознейший концерт. И концерт, говорят, был замечательный.

Между прочим, хор был так велик, что подмостки, на которых он стоял, не выдержали его тяжести и в самом патетическом месте, когда хор грянул fortissimo, вместе с Сацем рухнули, и концерт должен был сам собою прекратиться.

Позже, когда Сац уже вернулся в Москву и продолжал учиться в Филармонии по дирижерскому классу, ему было поручено дирижировать оперным спектаклем. Ставили „Евгения Онегина“. Это было в 1905 году. С первых же шагов обнаружилось несогласие между Сацем и руководителями музыкального училища.

Сац уверял, что в пении можно передать тонкую интимность оперы, что можно сделать так, что каждая партия будет звучать по-своему, что можно партию няни спеть так, чтобы она не была, как бывает обыкновенно в опере, конкуренткой Татьяне, а что можно дать няню старушку, как она писана самим Чайковским, уверял, что в обычном исполнении Онегина, целый ряд привычных, безвкусных, бессмысленно героических фразировок и фермат, уже принятых, как закон, при исполнении Онегина, ничего общего с Чайковским не имеют, что они внесены в оперу певцами, исполнявшими Онегина только потому, что такие фразировки и ненужные фермати дают возможность щегольнуть голосом без всякой внутренней связи с музыкой оперы. Утверждал, что можно так разучить оперу, что не нужно будет певцам висеть на палочке у дирижера и т. д.

Руководители же школы думали, что если всего этого и возможно достигнуть, то не с учениками, что подобные искания не могут иметь места в ученической работе.

Тогда Сац отказывается от дирижирования в училище и предлагает молодежи искать вместе с ним на стороне новые пути к постановке оперы. Целая група молодежи, в том числе: М. Г. Гукова, Л. Салин, П. Нахабин, Люминарский и другие, под руководством Саца, начинают работать над оперой. Очень скоро выяснилось, что результаты, достигнутые в этой области, настолько интересны, что у Саца зарождается мысль показать эти сцены публике, хотя бы под рояль. К. С. Станиславский дал ему право пользоваться помещением „Студии“, и начались с новой энергией репетиции. Сац почти не выходил из „Студии“ и, питаясь молоком и хлебом, как, впрочем, и все участники этой постановки, ночует там же в холодном фойэ, с бутафорской подушкой из „Тентажиля“ под головой и прикрываясь мантией короля из „Шлук и Яу“. Вскоре исполнители так овладевают музыкой, что труднейший квартет I акта исполняется ими без дирижерской палочки и звучит чем-то совершенно новым и неожиданным. Когда все было готово, Сац пригласил гостей прослушать его работу.

Впечатление от исполнения оперы было настолько интересно, что сейчас же нашлись люди, которые дали средства для того, чтобы можно было хотя и скромно, но поставить оперу. Художники: В. Россинский, покойный Н. Н. Сапунов и Арапов, заинтересованные интересной работой, бесплатно написали декорации, режиссеры Художественного Театра тоже пришли на помощь Сацу, и интересный спектакль состоялся и без всякой рекламы прошел четыре раза под-ряд, собрав всю музыкальную Москву.

Удача с „Евгением Онегиным“ тогда же окрылила Саца на новый опыт. Его охватывает страстное желание совершенно поновому поставить хоровые сцены, и для этого он останавливается на „Олафе Тригвазоне“, Грига. Снова без гроша денег он собирает хор из целой сотни голосов и снова весь отдается работе с ними... [1])

В последние годы жизни, Сац, всегда увлекавшийся народной музыкой, зажигается новой идеей — привести народную музыку в город, освежить вкусы публики, влить в музыку от первоисточника свежей воды. Создать всемирный этнографический концерт.

И вот целыми месяцами он странствует по глухим деревням Тверской губернии и привозит оттуда каких-то полуодичалых

---

[1]) К сожалению, осуществить эту постановку Сацу так и не довелось.

пастухов-жалейщиков, потом перебирается в Малороссию и бродит там с ярмарки на ярмарку, окруженный целым табором слепцов, брянчащих ему на бандурах сказания про Сагайдачного, про турецкий плен, про богача и Лазаря, потом попадает к татарам в степи и забирается в самые дебри Средней Азии, и там, на базаре, со складной фисгармонией под мышкой, среди сонных верблюдов и бродящих между ними, назойливо верещащих, ишаков слушает сазандаров, посвящающих его в тайны своей примитивной музыки. Все они: и слепец-кобзарь, и жалейщик, и туркмен со своей зурной — все одинаково близки Сацу, все считают его своим, родным, все легко и радостно раскрывают перед ним свою душу, так так сразу угадывают в нем своего брата-музыканта, для которого, так же, как и для них, дороже музыки нет ничего в жизни. И вот Сац уже мечтает вместе с ними, что привезет их с собою в Москву, Петербург, Берлин, — тут уж остановки нет, так это хорошо, что зачем же обижать другие города, — и покажет людям все неисчерпанное богатство и красоту самобытной, девственно прекрасной музыки.

И потом, когда оказывалось, что, кроме музыки, на свете бывают еще и версты, и железная дорога, и деньги, тут с этими вещами Сац справлялся плохо.

Он мог месяцами просиживать все ночи за роялью, жить музыкой, сочинять романсы или оркестровые вещи, но раз пережив и кое-как набросав на бумагу пережитое, сейчас же охладевал к сделанному, и листок с записью отправлялся не в папку с надписью: „Законченные произведения“, а на рояль, под рояль, мог завалиться, куда ему угодно. Сац был уже равнодушен к своей записи, жил уже новым, а написанное сохранялось семейными или близкими Сацу, если не пропадало безвозвратно.

Потом, когда вдруг оказывалось, что денег нет, кругом долги, в лавке большой счет, Сац хватал первые попавшиеся листки и нес, и продавал их, как попало и кому попало, пока и тут не явились близкие люди, которые сумели упорядочить эту сторону жизни.

В практической жизни, где надо было уметь считать и соображаться с действительностью, Сац являлся человеком внезапных, неожиданных решений и поступков, вытекающих вполне естественно из его душевного склада, но плохо согласующихся с общепринятыми нормами жизни. Ему ничего не стоило, например, неся домой, где нет ни гроша, полученные за работу деньги, по дороге отдать их нуждающемуся товарищу. В хороший летний день он вдруг решал, что надо собрать со всего двора детей, покупал им билеты до Фирсановки, садился с ними в поезд и, прогуляв в лесу целый день с детьми, не могущими выбраться из пыльного города, привозил их вечером домой.

Однажды в сочельник, идя ко мне с детьми на елку, он увидел конюха с женой, тащившими за руку девочку. Девочка оглядывалась на освещенные окна и кричала, упираясь ногами в землю:

— Хочу на елку, елку хочу, елку...

Сац остановился.

— Так ты хочешь на елку?

— Да, на елку.

— Ну так и пойдем, мы тоже идем на елку.

И привел к нам девочку и ее родителей. И как было весело в этот вечер.

Иногда, я слышал, Саца подозревали в том, что его параллельные квинты, его срывчатый ритм в некоторых его работах, неожиданные модуляции, порой жесткие, порой нежные, часто странные по гармонии, были чем-то нарочитым, притянутым для большей оригинальности.

Не верно.

Это он сам был такой с острыми неожиданными поворотами души, в соединении несоединимых, неразрешенных частей души. Он и жил такими же квартами и секундами и неожиданными модуляциями, как писал, а писал, как жил.

Он был целен до конца, до последней минуты, этот остроугольный, неутомимый, бодрый, или впавший в отчаяние, никогда не спавший, всегда чем-нибудь увлеченный, нескладный, с точки зрения обычной нормы, очаровательный Сац.

Он был настоящий музыкант, так как все, чем жила его душа, лучше всего можно было понять не из разговоров, не из поступков, а из его музыки, которая была он сам.

Как хотелось, чтобы Сац написал что-нибудь большое, отдельно от театра, совсем самостоятельное. Как часто ему говорили об этом! Сац всегда отвечал:

— Не имею права. Лучше писать небольшое и быть в нем самим собою, чем тащить себя насильно на большое и там потерять самого себя.

Но в самое последнее время, Сац, встречаясь со мной, радостно удивляясь самому себе, говорил таинственным шепотом:

— Вы не знаете, до какой степени я сейчас занят интересной, большой работой. Я начинаю думать, чорт возьми, что, может быть, я могу написать что-нибудь большое и интересное, ей-Богу.

Он работал над большой ораторией „Смерть“. И судьба, точно испугавшись, чтобы Сац не разгадал загадки, которую она поставила перед человеком, порвала нить его жизни в разгаре порывов вглубь, в самого себя, порвала так неожиданно и странно,

как неожиданно обрывается его бурное соло на рояле в „Драме жизни“.

Умер, как и жил, со всего размаха, без расчетов и подхода. весь до дна, без остатка уходя в то, что делал. Не ушел, а бросился в смерть. Последние минуты жизни, когда человеком овладевает раскаяние в своих ошибках и грехах, Сац провел также цельно, как он делал все в своей жизни. Он был грешен, как все мы, но какой бурей раскаяния металась душа в ослабевающем уже теле. И когда не было больше сил на порывы, умирающие глаза все еще источали целые потоки слез, до последнего издыхания. С последним вздохом выкатилась последняя слеза, и он утих.

И тотчас же некрасивое лицо стало таким прекрасным, нежным и чистым, засияло такой тихой красотой, какой была душа Саца.

Покидая это бренное, беспокойное тело, душа оставила на нем свой отпечаток, чтобы напомнить нам о красотах другого мира, о вечной правде, вечной красоте, о всепрощении, о вечной нашей божественности.

Дорогому товарищу,
Красоте тревожной жизни,
Мятежному духу исканий.

(Надпись на венке М. Х. Т.)

Л. Сулержицкий.

Клочки воспоминаний [1].

Впервые я познакомился с Сацем в 1895 году. В ту пору он, повидимому, и не мечтал о карьере композитора, а скромно готовился в московскую консерваторию по классу виолончели. Мы проводили с ним лето в Рязанской губернии, в имении моих родственников С., куда И. А. был приглашен в качестве учителя музыки, вернее репетитора молодого С. Маленький, невзрачный, но с умными, живыми глазами и острым взглядом, И. А. сразу завоевал общие симпатии. Известно, как протекает лето в деревне, среди большой компании молодежи, настроенной весело и без забот. Днем купанье, прогулки верхом, пикники по окрестностям, вечером музыка, танцы. Благодаря тому, что среди гостей было несколько музыкантов, один художник, два или три вполне хороших артиста-любителя, задумали и отлично выполнили спектакль. Во всех этих затеях неизменным участником был Сац. Требуется ли организовать любительский хор, устроить трио или квартет, или оркестровать какую-нибудь салонную вещицу для домашнего концерта,— Сац тут как тут, за все берется, не отказываясь даже от маленьких ролей в спектакле, хотя из всех дарованных ему Господом Богом талантов драматическим он, кажется, обладал меньше всего. По этому поводу припоминаются мне несколько эпизодов, довольно характерных для Саца. Однажды в какой-то пьесе его попросили сыграть небольшую роль сторожа при школе или трактирного слуги, что-то в этом роде. Роль была немногословная, и каждый любитель отнесся бы к ней, вероятно, очень спокойно, не мудрствуя лукаво. Не то было с Сацем. Он нас всех измучил, поминутно подбирая новые тона, необходимые, по его мнению, для роли, и так и не добился соответствующего тона, сыграв плохо. Другой раз он серьезнейшим образом умолял меня, как режиссера и организатора спектакля, поставить непременно страстную комедию или трагедию.

— Ради чего?—полюбопытствовал я.

---

[1]) „Истор. Вестн.“, октябрь 1913 г., CXXXIV.

— Вы дадите мне сыграть роль страстного юноши и увидите, что из этого выйдет.

При этом, для большей убедительности, он так смешно размахивал руками, выпячивал грудь и ржал („признак нарождающейся страсти“ по его выражению), что все присутствующие помирали с хохоту. С тех пор его долго называли между нами „страстным юношей“.

В ненастные дни обыкновенно сидели дома и тогда если не музицировали, то спорили. Сац любил и умел спорить. В противоположность большинству, редко остающемуся в границах беспристрастного обсуждения вопроса и не переходящему к „личностям“, И. А. был всегда удивительно объективен, умея затронуть интересную сторону вопроса и на нем сосредоточить внимание спорящих. Уже тогда проявлялась в нем особенность, присущая впоследствии его музыкальным сочинениям: острота, пикантность, это „что-то“, с которого, по выражению Льва Толстого, начинается искусство. Я не думаю, чтобы Сац был очень образован или много начитан. Скорее нет, но недостаток общего образования пополнялся в нем необыкновенной способностью постигать глубину вопроса, добираться до него собственным философским мышлением, „за свой счет“, как говорил он. Ко всему тому, и несмотря на пламенную любовь к своему искусству, он и в молодости и в зрелых годах никогда не был узким специалистом своего дела. Широта мысли, свободный полет фантазии были лозунгом этого даровитого человека. В самой музыке он был эклектиком, в обширном смысле этого слова. Симфония и мелодичный вальс, оперная ария и цыганский романс находили одинаковый отзвук в его чуткой музыкальной душе, отверстой для всего прекрасного, откуда бы оно ни исходило. Летнее времяпровождение сблизило нас для дальнейшего знакомства. Зиму 1897—1898 годов я проводил в Рязани, и Сац, тогда уже студент московской консерватории, иногда туда заезжал. В это время рязанским жителем был некто Г. Е. Дубовенко, основатель и первый директор местного приюта малолетних преступников, личность прекрасная, ныне тоже покойный. Встретясь с ним у меня в доме, Сац с ним подружился и, бывая в Рязани, нередко у него останавливался. Однажды, в такое посещение, приятели, гуляя, проходили мимо городской ночлежки, и Сацу пришло в голову в этом приюте провести ночь. Задумано — сделано. У сторожа Дубовенко достали полный костюм мастерового, облекли в него И. А. и отправили в путь. На другой день Сац с большим юмором рассказывал свои похождения:

„Больше всего беспокоил меня мой костюм. Достаточно ли я принарядился, чтобы рискнуть переночевать среди бездомников?

Простой случай вывел меня из затруднения. Не доходя до ночлежки, я встретил на улице какую-то даму с маленькой девочкой, которую она вела за руку. Едва мы поровнялись, я почтительно приподнял картуз и спросил даму о названии улицы. Нужно было видеть, что стало с дамой! Она вся как-то скорчилась, лицо перекосилось, быстрым движением она притянула к себе девочку и, ничего не отвечая, почти бегом перешла на другую сторону улицы. Ну, думаю, хорош мальчик! Иди с миром! В ночлежке меня положили рядом с каким-то старым человеком, оказавшимся по ремеслу поваром. Чтобы разговориться, я спросил соседа, не знает ли он какого-нибудь места в Рязани.

— А ты чем занимаешься?—спросил старик.

— По кухонной части, — отвечал я, —служил кухонным мужиком в Москве в „Эрмитаже“. Да вот вышла история с „старшим“, меня и рассчитали. Теперь второй месяц хожу без дела.

Старик немного подумал и сказал:

— Хороших местов теперь мало. Да вот поди на Левицкую, к... (он назвал вашу фамилию), кажется, господа ничего, одобряют. Хотя ты и не настоящий повар (он с видимым удовольствием произнес эти слова), а за повара сойдешь. Ты сколько в „Эрмитаже“ служил?

— Без малого пять годов.

— Ну, вот, мудрено ли кой-чему научиться. А господа ничего. Говорят, счетов не проверяют. Можно и на стороне заработать.

И старик начал меня поучать, какими способами зарабатывают на стороне, обсчитывая и обмеряя хозяев...“

Это похождение Сац запечатлел в фотографии, снявшись в полной ночлежной амуниции.

Зимой 1899 года я собирался с семьей за границу, на Ривьеру. Проездом через Москву мы целый день провели с Сацем, я даже ночевал в его холостой квартире. В эту пору И. А., забросив свои музыкальные дела, был всецело поглощен предстоящей поездкой в отряд Л. Н. Толстого, кормившего голодных в Свияжском уезде, Казанской губернии. Странная была натура Сац! По мере того как я рассказывал маршрут нашего путешествия (через Земиринг и Италию), глаза И. А. все расширялись, щеки краснели... И вдруг:

— А не поехать ли мне с вами на Ривьеру?

Конечно, увлечение через минуту исчезло, но при дружном натиске с моей стороны, быть может, результат получился бы

иной, и Саца не видели бы в Казанской губернии. Расстались мы на том, что Сац напишет мне подробно свои впечатления о „голоде“, и я, сколько в силах, помогу сбору пожертвований. Действительно, не прошло и месяца, как получено было письмо от Саца. До сих пор помню, что это письмо нельзя было читать без глубокого внутреннего волнения. Так ярко описывал И. А. картины народного бедствия. Известно, как щекотливо делать всякие сборы на Ривьере, особенно в Ницце, рискуя ежеминутно прослыть за какого-нибудь décavé из Монте-Карло. Если и выручало меня много раз чтение письма И. А. (обыкновенно я с этого начинал мое обращение к любезным соотечественникам), то случалось и так, что меня вежливо выпроваживали или вовсе не принимали. Впрочем, в конечном результате я собрал приличную сумму, около 3.500 франков, и деньги эти перевел по указанному Сацем адресу, кажется г. Юшкову. Но каково было мое удивление, скажу даже, досада, когда, вернувшись в Россию и свидевшись с Сацем, я узнал, что знаменитое письмо было плодом его поэтической фантазии, что если и случались факты, подобные описанным [1]), то, конечно, в виде исключения, а не как общее правило.

В 1906 году зарождается в Петербурге идея „Старинного театра“ и, по моему предложению, Сацу поручают музыкальную часть. Он берется за это с необыкновенным жаром. Весна и лето 1907 года протекают в подготовке исторических материалов, а осенью того же года начинаются репетиции, для коих Сац специально приезжает из Москвы. Энергию он проявляет изумительную,— все равно, чего эта энергия ни касается. Кто не присутствовал на репетициях И. А., тот не имеет даже приблизительного понятия о работоспособности этого человека, его умения править делом. Сац был прирожденным дирижером, что называется капельмейстер Божьей милостью. Вот собрались музыканты, предстоит изучить ответственный номер. Сац среди них у пюпитра, серьезный, сосредоточенный. Боже сохрани в эту минуту заговорить с соседом, засмеяться, сострить. Сразу оборвет, пристыдит смельчака. Разработка пьесы под его руководством настоящее плетение кружева. Вот где пригодились знакомые нам, по домашним спектаклям, поиски тонов и полутонов. Не в силах проявить их на самом себе, он умел извлекать эти оттенки у других. Оркестр подбирался, певцы подтягивались, все горело живым огнем вдох-

[1]) Сац рассказывал, что на его глазах на улице с голода умирали люди.

новения, забывая время и усталость. В нашем кружке по этому случаю ходил по рукам анекдот, характерный для Саца. Однажды, налаживая какой-то хор, он никак не мог добиться желанных оттенков. Время проходило, певцы устали, с самого Саца катил градом пот, пора кончать репетицию, а толка нет.

— Вот что,— говорит решительно Сац: — еще шестнадцать раз, и я вас отпущу домой!

Музыкальная часть в „Старинном театре“ первого периода требовала от И. А. творческой работы, но зато и вознаградила его сторицей. Я не знаю даже, что удалось ему лучше: мистерия ли „Три волхва“ (хор, орган), миракль ли о Теофиле (один женский, а потом смешанный хор), или пастурель о „Робене и Марион“ (оркестр, певцы). Все было одинаково хорошо слажено, изучено, окрашено в соответствующий колер средневекового наивного творчества, а в „Робен и Марион“, кроме того, искусно оркестровано в духе примитивов XIII века. Хорошо помню впечатление от этой пастурели у наших присяжных музыкантов. Нужно заметить, что по mis en scène режиссера Евреинова вокруг обеих колонн, окаймлявших декорацию рыцарского замка, были рассажены статисты, которые в известных местах делали вид, что играли на старинных инструментах. Между тем настоящий оркестр помещался за одной из колонн, скрытый от публики. Партитура пьесы была так искусно оркестрована, а современные инструменты так ловко пригнаны соответственно древним, что получалась настоящая иллюзия действительности.

По крайней мере профессор Л. А. Сакетти не хотел верить, что играют настоящие музыканты, а не статисты, сидящие у колонн.

Успех „Драмы жизни“ и „Жизни человека“ побудил Художественный театр и самого Саца продолжать работу в том же направлении. Последовательно были иллюстрированы И. А. „В лапах жизни“ К. Гамсуна, „Синяя птица“ Меттерлинка, „Гамлет“ Шекспира и „Мизерере“ Юшкевича. Различные по достоинству, но всегда очень оригинальные, эти композиции нравились публике. Особенно же заинтересовали „Синяя птица“ и вальс к „Miserere“. О музыке к „Синей птице“ была прочитана в Москве специальная лекция, по поводу которой Сац с большим юмором рассказывал следующее:

„Иду я по Моховой и вижу, в витрине книжного магазина, против университета, объявлена лекция о моей музыке. Читает приват-доцент Икс, в музыкальном мире, кажется, мало известный.

Любопытно, чорт возьми, что скажет ученый человек о моей стряпне. Нужно пойти. Вхожу. Публики много. Сажусь подальше. Лектор говорит разные разности, затем переходит к основаниям моей композиции, каким образом она, по его убеждению, складывалась. Оказывается, например, в детской польке (1 акт) я был под непосредственным влиянием Моцарта, Берлиоза и еще кого-то. Ах, елки зеленые! Много мне стоило усилий, чтобы не встать и не крикнуть Иксу: что ты брешешь, с. с., вовсе никто из композиторов на меня не влиял! А дело было так: шел я по Сухаревке мимо одного ларька и услышал курьезное сочетание какой-то трещотки и обыкновенного детского гудка. Вот, думаю, что мне нужно для польки! Купил всю эту дрянь, притащил домой и ну гудеть и трещать. Так и сложилась моя полька"...

Если другие композиции Саца носили случайный характер, то музыка к „Miserere" имела вполне определенное происхождение. Дело в том, что параллельно с текущей работой по Художественному театру И. А. был серьезно увлечен музыкой народностей, населяющих Россию. Заветной мечтой его было собрать воедино и демонстрировать наиболее типичных представителей народного творчества. Тратя на это все свои скромные сбережения, Сац мало-по-малу подготовлял наиболее яркие образчики такого искусства. В этих целях он посещал отдаленные русские окраины, Кавказ, Крым, Туркестан, везде находил любопытные экземпляры народной музыки. Вот, например, что он писал мне из Кекенеиза, южный берег Крыма: „Брожу среди бродячих татарских музыкантов. Завтра в Байдаре, где зурна, кавал и даул; послезавтра Бахчисарай к дервишам; возможно, что для раздобытия хорошо играющего на „тулупе" (дудль-зак) придется заглянуть в Феодосию или даже в Константинополь. За сим — Кавказ и Кавказ. Там музыка в большом почете. Татары плохие музыканты и насчет дарований от Бога — здесь слабее: звуковая поэзия довольно непосредственно связана с кошелько-аудиторией"... Помню также, с каким жаром описывал он, как раздобыл гениального, по его мнению, жалейщика. Пришлось ради этого ехать верст за сто от железной дороги, в какое-то приволжское село, а затем в поле, где гениальный жалейщик пас стадо. Если не ошибаюсь, он уговорил его приехать в Москву и там показывал специалистам, не знаю только, с каким успехом. К разряду таких же народных песен относилась и музыка „Miserere", собранная сначала в виде этнографического материала.

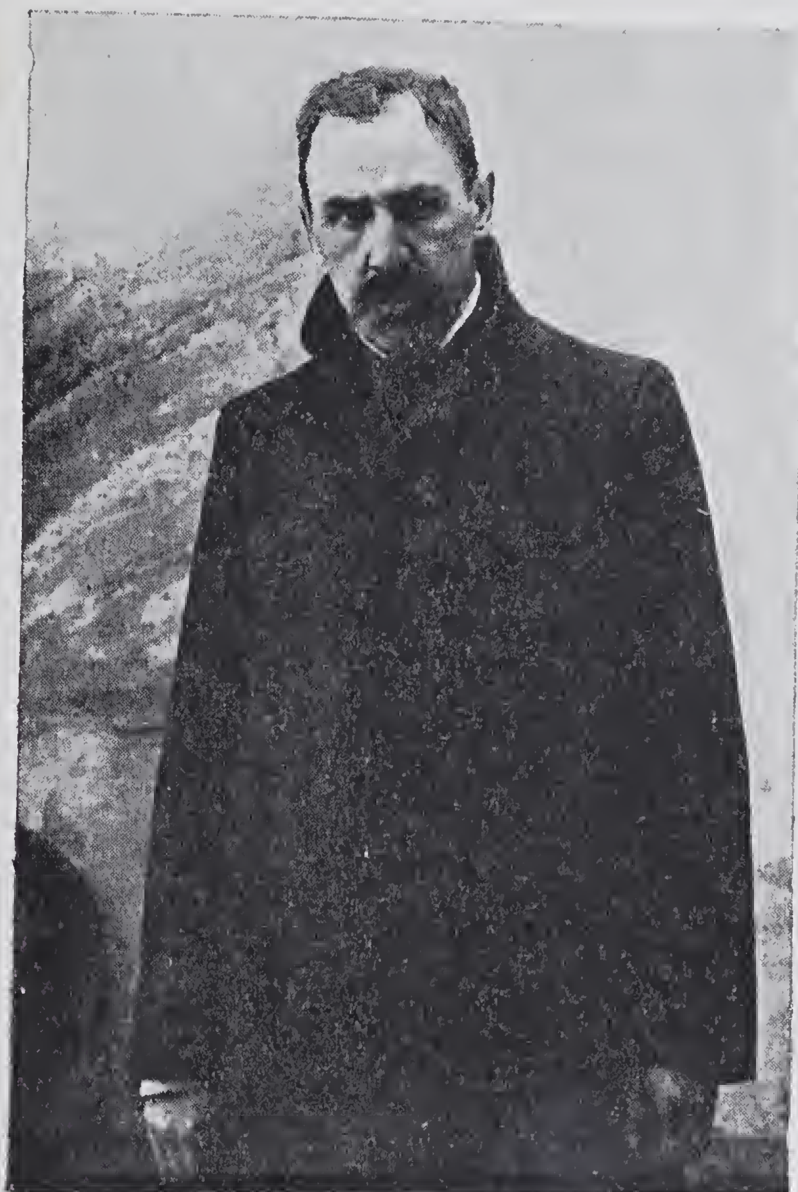
Задолго до появления на сцене Художественного театра он мне ее играл в различных вариациях, рассказывая, где он ее записал (в черте еврейской оседлости). Мысль И. А. организовать специальное общество для охраны и усовершенствования этих

живых памятников народного творчества одно время была, по-видимому, близка к осуществлению. По крайней мере об этом говорит письмо Саца, полученное мною в конце апреля 1910 года: „Я опять мечтаю!—пишет он.— Ах, если бы вы знали... но нет, впрочем!! Откликнитесь! Участвующие, Станиславский и все художественники мечтают о вас. Но я ничего не понимаю, — говорите вы. И я приеду в Питер рассказать вам все, как только получу от вас ответ и узнаю, что вы в Питере и в какой день мая располагаете временем, дабы прослушать изложение нашего дела... Итак, жду от вас сообщения“... Он, действительно, приехал и привез с собой список именитых московских меценатов и артистов, которые сочувственно относились к его проекту. Но затем что-то опять помешало (кажется, недостаток денег), и дело вновь затормозилось. А может быть, и сам Сац отвлекся в сторону...

Последние два - три года жизни Саца были окрашены каким-то болезненным настроением. Я не скажу, чтобы это отразилось на его творчестве; напротив, за это время он написал прелестную „Пастушескую песнь“, много романсов, чудесную сказочку для детей о золотом яичке. Но самая деятельность И. А. приобрела характер чего-то мятежного, хаотичного. Как будто внутренний голос говорил композитору, что времени в его распоряжении осталось немного, что нужно спешить, доделать, что не сделано, исправить, что плохо. Особенно ярко почувствовалось такое настроение в нашей совместной работе для „Старинного театра“.

Впрочем, пускай не этим будет почтена память человека, оставившего среди друзей воспоминания нежные, иногда близкие к восторгу. Мы вообще не богаты людьми талантливыми. Еще менее щадит их судьба, убивая талант в расцвете его творческих сил, почти накануне славы. Сколько даровитых людей погибло с громким обещанием на устах: Гаршин, В. Серов, Мусоргский. Роль Ильи Саца в чудесной эволюции искусства была скромна, но едва ли кто другой с большим правом мог применить к себе известный афоризм Мюссе: „Мой кубок не велик, но я пью из своего кубка“.

Н. В. Дризен.



И. А. Сац в 1906 г.

Козлоногие.

В маленьком уютном театре шел спектакль: ставился в первый раз балет И. А. Саца „Козлоногие“. Собралась обычная публика петербургских премьер. Смотрели, слушали.

Мы, тесной кучкой собравшиеся в ложе, уже знали, что композитор умер. Кто-то принес это неожиданное и печальное известие: получилась телеграмма из Москвы. „Илья Сац умер“ и подпись жены.

Автор был мертв, его тело остывало, его ухо навсегда закрылось для звуков земли. Но мы слышали его голос — он доносился к нам со сцены, срывался со скрипичных струн, вылетал из медного зева волторн—громкий, уверенный, насмешливый голос умного человека. Кто хоть однажды слышал Саца, тот без труда мог узнать его музыку, его голос. Он был очень индивидуален, и его нельзя было смешать ни с кем. Рисунок Саца — если так можно выразиться о музыканте — ярко отражал сущность авторского ума, его душу, его мироощущение. Сац видел современность в звуках, ощущал ее в красочных, ярких, беспокойно-насмешливых формах инструментовки. В его оркестре звучала нервная современность — скептическая душа человека города, злобность „плененного зверя“, безверие и искание веры, едкий самоанализ и тоска по синтетической гармонии, неврастения века — и тоска и надежда, и воспоминание о том, „чего не бывает, никогда на свете не бывает“. Музыка Саца была родственна современным исканиям, она совпадала с работой других художников в иных областях искусства. Оттого так много и горячо спорили о Саце, оттого так настороженно относилась к нему толпа — без особенной любви, без теплого сочувствия, всегда готовая ощетиниться... И оттого так ценили его люди тонкого вкуса, знатоки и те немногие, которые истинно призваны в первые ряды искусства.

Мы, тесной кучкой собравшиеся в ложе, со странным чувством присутствовали на его премьере — на премьере автора, который только что умер. Известие о его смерти застало нас тут же, в полутемной ложе, когда занавес уже был поднят. Кто-то

вошел, и шепнул... надо было сдерживаться, нельзя было говорить, расспрашивать: мы мешали соседям.

Мы остались на местах, не вышли и со стесненным сердцем продолжали слушать то, что нам говорил автор. Инстинкт подсказывал нам, что мы хорошо поступаем: сначала то, что от духа, и потом мелочи земли.

Мы застыли, любовно тесня друг друга, сближенные этой смертью.

Занавес опустился и вместе с громкими аплодисментами, мы услышали шипение, шикание и свист. Публика, разумеется, не знала о том, что композитор только что скончался и расправлялась с ним по-своему — эта обычная петербургская публика премьер...

— Слышите?— сказал мне директор: — они свистят...

И странно посмотрел на меня — не взглядом директора-антрепренера, а взглядом человека.

Да, часть публики шикала, да, когда актеры при вторично раздвинувшемся занавесе вышли на аплодисменты — послышался резкий свист. Да, это было так! И все же я не почувствовал оскорбления за автора, меня не задевало это змеиное подпольное шипение. И, думается, если бы умный насмешливый скептический Илья Александрович как-нибудь мог узнать о поведении публики — он улыбнулся бы...

Не будем впадать в сантиментализм. Не совсем удачно свистать над трупом, и, разумеется, если бы свистуны знали то, что знали мы, они молчали бы. А, может быть, аплодировали бы... Смерть примиряет. Смерть примиряет толпу даже с художником-новатором. Он умер, — говорит толпа, — простим ему. Большего он сделать не мог. Отныне он не будет нас учить, не будет раздражать, ни будить, ни звать, ни навязывать новое взамен потускневшего, но дорогого нам старого... Простим ему! — Так толпа всегда прощает личности. А если личность, если яркая индивидуальность не торопится „примириться“ с толпой через свою смерть, то художнику приходят на помощь: его толкают к могиле, подготовляя и подгоняя необходимый и запаздываемый акт искупления. Так толкнули в могилу Пушкина, Лермонтова, Лассаля, и многих, и многих, и многих других.

— Только умри, только уйди, — как бы говорят козлоногие, — и мы не будем на тебя сердиться. В сущности мы не злопамятны, право...

С царственной улыбкой презрения уходит поэт. Уходит, чтобы остаться вечно. Это старая история и вечно новая: умирая в плоти, жить в духе. Сколько раз, сколько раз уже были обмануты козлоногие!

Так умереть, как умер Сац, под злобное шипение козлоногих, прорезающее аплодисменты признания,— так умереть — почетно. Это типичная смерть новатора, конец смельчака, победа героя. Вокруг смертной постели поэта всегда скачут козлоногие, устраивая свой шабаш. Таков закон. Только истинный творец удостаивается подобной тризны; он один способен вызвать гнев чудовищ, на борьбу с которыми ушла его жизнь.

Сац умер, успев перед смертью бросить толпе еще один вызов: уже немеющими устами он саркастически обозвал своих исконных врагов обидной кличкой „козлоногие“; он не сдавался. Он улыбнулся бы, конечно, своей умной, насмешливой, нервной улыбкой философа, если бы мог быть на своей последней премьере.

В этом, повидимому, незначительном случае выразился некий закон, некое жестокое правило — вечный антагонизм, вечная вражда козлоногих к Аполлону. В обстановке театра она высказалась с особенной яркостью.

Но да не пугает нас эта яркость.

О. Дымов.

Воспоминание об артисте.

В Художественном театре издавна существует обыкновение: приступать к новой постановке не сразу, т.-е. не начинать ее с репетиций, а прежде всего—с бесед.

Порою беседы эти бывают длительными и частыми и, случается, что в них принимают участие и посторонние театру лица.

Вот в числе таких посторонних, т.-е. не актеров, не учеников, а именно пришедших к нам со стороны, но ставших близкими театру—была тройка: Сулержицкий, Сац и Пронин.

Они были как-то и близки и дороги нам. Их слова и речи были как-то по-особенному плодотворны и, как камни, брошенные в воду, порождали круги, все более и более расширявшиеся, так что отголоски бесед из частных домов, где они происходили, проникали и в театр.

Сначала к театру таким образом стал близок Сулержицкий. Это был человек, тяготевший к вопросам духовно-общественным, толстовец, человек вообще беспокойной совестливости.

Он вносил в наши беседы своеобразную „духовность“. Конечно, он не признавал „искусства для искусства“, предлагал „осесть на землю“ и т. д.

К театру Сулержицкий был более или менее близок с 1902 года. Но встречи с ним не носили у нас постоянного характера. Он часто уезжал, исчезал. У него были большие связи с рыбаками, матросами, крестьянами, духоборами. Пять тысяч духоборов он перевез с Кавказа в Канаду. Временами он скрывался. Где-то его арестовывали. Словом, мелькал метеором.

Однако, с 1904 года он угомонился несколько, а впоследствии даже почувствовал потребность работать в плоскости чистого искусства.

Саца к нам ввел он.

Илья Александрович был тогда весел, бесконечно весел, как, впрочем, и Сулержицкий, которому беспокойная его совестливость не мешала придумывать развлечения и увлекаться физическим

спортом. Третий член тройки—Пронин—не отставал от своих товарищей.

И вот, в помещении первой нашей студии, вернее—не студии, какие сейчас имеются при Художественном театре, а в клубе, где делались первые опыты по созданию студий и где работали Мейерхольд, Сулержицкий, Сац и Пронин — устраивались незабываемые по веселью вечера. В них, кроме меня, участвовали и Москвин, и Книппер и другие.

Сулержицкий начал с того, что завел курсы французской борьбы. Во время этой борьбы Сац играл марши — с необычайным подъемом. „Сацовские марши“ — были центром того сплошного гула, который царил на этих вечерах. Сац сам зажигался и зажигал всех. Под марши мы боролись, в костюмах весьма фантастического вида, специально придуманных, и без костюмов. Всячески забавлялись. Украшали друг друга бутафорскими орденами и т.д. И удивительнее всего было то, что Сац не пил, но пьянел не менее пивших от всеобщего возбуждения, игры и веселья.

С осени, когда начались занятия, Сац был приглашен для музыкальных номеров.

Приняли его сразу. Не помню, чтобы к его музыке относились скептически.

— Он молодец,—говорили о нем.

Наступил сезон 1906—1907 г.г. после возвращения труппы Художественного театра из Европы.

Начались работы по „Драме Жизни“, по новой манере. Театр разделился на два лагеря: „брандистов“, потому что одновременно репетировался „Бранд“, и „драмистов“.

Работа по постановке „Бранда“ была большая, серьезная, даже мучительная.

Параллельно шла новая работа, веселая, с участием Саца и Сулержицкого, как режиссера.

Сулержицкий—идеолог нового темпа, нового безумия, неистовства—как-то прибежал ко мне со словами:

— Ну пошло, Сац так заиграл! Все объяснения и мои и Станиславского побледнели. Музыка Саца заставила понять то, что не в силах были передать все наши слова.

И, действительно, в музыке Саца было что-то необычайное.

Важно было видеть Саца за пианино. Какая выразительность! Ни на кого не похожее, глубоко-своеобразное, подлинно — свое лицо. Свой удар. Свои наклоны головы. У него было в эти моменты в хорошем смысле слова—безумное лицо. Какое необыкновенное проникновение в суть вещей.

Помню, как вначале не ладилась работа в третьем действии.

Горячка. Голод. Болезни. Карусель.

В это не верили. Это не убеждало.

Но музыка Саца зажгла, осветила, заставила верить.

С того времени поняли, что во всех местах, где нужна музыка—Саца никто не заменит.

Когда возникал вопрос, кому заказать, то, называя имена композиторов, говорили:

— Нет того, что есть в Саце, и нет театрального подхода.

К творчеству Саца в Художественном театре питали громадное доверие. Его никогда не браковали.

Да ему почти и не приходилось „заказывать". Характерным для Саца являлось то, что он как-то сам знал и чувствовал, где нужна его музыка и творил, и писал, и приносил написанное.

У него была в этом смысле широчайшая и чуткая инициатива.

Я это особенно ценил в Саце. В „Бранде" во втором действии, в том месте, где Бранд молится—Сац почувствовал, что нужна музыка и написал по своей инициативе хорал.

Даже мелочи не проходили мимо его творческого сознания.

Например, в „Гамлете", на репетиции я пробовал напевать — Сац и тут помог: принес готовую мелодию, и это, действительно, было то, что нужно, и я напевал ее.

Этой чертой своей, а именно творческой инициативой—Сац поражал. Точно он спешил себя показать, точно он хотел успеть создать возможно большее количество неповторимых своих композиций...

Когда мы ставили „Жизнь Человека" Леонида Андреева — Андреев настаивал на том, чтобы пошлость была выражена пошлой же полькой. Но Станиславский не согласился с этим, т.-е. с тем, чтобы пошлость изображать пошлостью.

Не согласился с этим и Сац, и сразу же зажегся и написал свою музыку.

...Вспоминаю его лицо. Он дирижирует оркестром. Я смотрю на него со сцены, играя в „У жизни в лапах".

Что-то было в его лице—в бровях, в усах—от Ницше.

Многих перевидал я дирижеров, но такого своеобразного видеть не пришлось.

Встречались мы с ним преимущественно в работе. Встречи всегда были радостные. Бывал я у него и на дому.

Прибежал он как-то ко мне:

— Ради Бога, ты должен быть у меня сегодня. У меня будет удивительный пианист.

Не помню, вышло ли что-нибудь из этого пианиста.

В общем, образ Саца врезался в мою память, как образ артиста, — только и исключительно артиста.

Сац—дирижер, Сац—композитор, Сац— артист.

Как будто одна жизнь чистого духа.

Видел я его и болевшим, очень мрачным. Жутко мрачным. Был он тогда замкут, не общителен.

Но никто не верил, что это — конец Саца. Была вера, что он осилит болезнь.

Сац никогда не жаловался. Не вызывал на откровенность.

Говорили в театре:

— Что с ним? Что с ним? Оставьте его. Не трогайте его.

Василий Качалов.

Пути музыканта.

С Ильей Александровичем познакомился я в Киеве летом 1895 г. Свел меня к нему наш общий приятель Л. Сулержицкий. Помню простенькую комнатку, обставленную самой необходимой мебелью, помню книги, разбросанные на столе и на кровати, помню также виолончель, на которой И. А. Сац тогда же с увлечением сыграл несколько записанных им народных песен.

При первом же знакомстве я узнал, что Илья Александрович стремится к музыкальному образованию, и экзамены на аттестат зрелости, к которым он тогда готовился, страшно его тяготят. Он много расспрашивал о жизни в столице (я тогда уже был в Московской консерватории и приезжал на лето домой) и сожалел, что не мог сейчас же бросить тяготившие его занятия и поехать устраиваться в Москву.

Сац тогда был учеником Киев. Муз. Училища и, кажется, много времени посвящал изучению игры на виолончели, но с его талантом я познакомился лишь по исполнению им народных песен, к которым и впоследствии он сохранил страстную любовь.

Ближе сошелся я с Сацем уже в Москве в 1896 г. Я жил тогда на Остоженке, И. Сац в Зачатьевском переулке в квартире Л. Сулержицкого.

Сац готовился к вступительным экзаменам в консерваторию по классу виолончели, играл с утра до ночи труднейшие этюды и, как мне рассказывали, произвел на экзамене прекрасное впечатление.

Поступивши в консерваторию, Илья Александрович стал одновременно изучать теорию композиции.

Однако много обстоятельств мешало ему отдаться целиком сочинению, ставшему впоследствии его истинным призванием.

Отвлекала его работа по виолончельной технике, чтение интересных книг, а затем работа в политических, нелегальных кружках, связь с которыми он сохранил еще из Киева.

Частые музыкальные вечера, устраивавшиеся у Л. Сулержицкого, большого любителя квартетной игры, сблизили меня тогда с И. А. Сацем.

Живой, остроумный, постоянно веселый Илья Алексанрдович был душой нашего кружка. Ирония и юмор—отличительные черты его характера—уже тогда сквозили во всех его замечаниях. Над всеми он умел тонко и умно подтрунить, но в то же время с таким добродушием, что никогда не вызывал чувства обиды. Отзывчивый, готовый помочь по первому призыву, он забывал себя и спешил выручить из беды приятеля или просто знакомого, и за сделанную услугу никогда не требовал себе отплаты.

Его музыкальные вкусы того времени были вполне определенны. Классическая литература, а он ее знал довольно разносторонне, была у него на первом плане.

Это отразилось и на выборе тех квартетов, которые мы часто исполняли в нашем кружке. Бетховен, Шуман исполнялись нами чаще других авторов.

Иногда мы приносили свои сочинения, тут же проигрывали их и обсуждали. Илья Александрович меньше интересовался внешней, технической стороной сочинения и все впечатление устремлял на внутреннее содержание исполняемой вещи.

Во всем искал „главного“, „настоящего“, а „премудрости“, как мне казалось, боялся, и над ней, по своей всегдашней привычке, подтрунивал. Интересовался он новыми людьми, новыми знакомыми, анализировал их и определял прежде всего степень их умственного развития; последнее интересовало его тогда до болезненности.

Разносторонние интересы, которыми жил И. А. Сац в те годы, мешали ему целиком отдаться любимому искусству. Знакомство с Л. Н. Толстым, мыслями которого полон был тогда Илья Александрович, чувство сострадания, свойственное его душе, вывели его на арену общественной деятельности, и в 1898 г., бросив все свои музыкальные занятия, он уехал на голод в Самарскую и Казанскую губ. Я встретился с ним уже в 1904 г. Кроме сочинения, в тот год он стал увлекаться дирижерским искусством. Чтобы закончить музыкальное образование, он поступил в филармоническое училище, где его специальностью были—теория композиции и дирижерство. Разумеется, по своему музыкальному развитию Ил. Алекс. давно перерос ставившиеся требования высшим музыкальным заведением, и его не могли удовлетворить академические занятия, с точным расписанием часов, задачами, экзаменами и т. д. Ему надо было более широкое поле деятельности, чтобы он мог проявить себя как художник-музыкант. Свои заветные мысли, вкусы Илья Александрович стремился воплотить в непосредственной живой работе.

В том же году ему представилась счастливая возможность практического приложения всех своих стремлений. Молодая сту-

дия Московского Художественного театра начала, под руководством В. Э. Мейерхольда, работы по постановке двух пьес „Смерть Тентажиля“ и „Шлюк и Яу“. По замыслу режиссеров музыке отводилось в постановке этих пьес очень большая роль. Илье Александровичу было предложено как сочинить музыку, так и вообще взять на себя музыкальную сторону дела.

Это была огромная и интересная работа. Илья Александрович сразу увлекся сочинением музыки к „Тентажилю“. Писал быстро, с захватом, едва успевая инструментовать сочиненное. Доминирующую роль во всей музыке играли хоровые номера. Партия хора была необычайно трудна. Хроматические ходы целыми аккордами, казалось, возможны были только в инструментальном исполнении. Но Илья Александрович, сам руководивший разучиванием хоровых партий, добивался такого виртуозного исполнения, что всякое сомнение в реальной осуществимости их исчезало.

Все лето студия лихорадочно готовилась к постановке. Илья Александрович был совершенно поглощен исканием новых звучностей, как в оркестре, так и в хоре. Мистическая музыка, проникновенно передававшая внутреннее содержание драмы требовала новых, не реальных звуковых красок. Кто бывал на репетициях „Тентажиля“, тот помнит жуткую красоту как самой музыки, сливавшейся в одно целое с драмой и декорациями, так и необычайных звучностей, впервые найденных И. А. Сацем.

К сожалению, „Тентажиль“ не был доведен до публичного исполнения.

Студия распалась. Но часть артистов, с И. Сацем и Л. Сулержицким во главе, решили продолжать свои искания и начали готовиться к постановке „Евгения Онегина“.

С каждым из артистов Илья Александрович сам проходил партии и самым детальным образом. Старался отойти от нелепых традиций и довести исполнение до совершенства. Можно было удивляться той настойчивости и трудоспособности, какие проявлял тогда Илья Александрович.

Вообще всегда, когда работа была ему по душе, он отдавался ей целиком. Увлеченный, мятущийся, он горел, искал и воплощал свои заветные замыслы. Как в „Тентажиле“, так и в целом ряде пьес, поставленных Художественным Театром, ему удалось сказать то новое, настоящее, о чем он долго мечтал.

Но были и очень широкие планы, не осуществившиеся благодаря преждевременной смерти Ильи Александровича.

Я говорю о серии этнографических концертов, для которых собран был уже обширный материал; как и во всем, подход к этим концертам был совершенно новый.

Ил. Алек. разъезжал по деревням, знакомился с певцами и музыкантами из народа, часто брал их с собою в Москву, целыми неделями поил их, кормил в надежде, что вот - вот удастся устроить публичное исполнение и на эстраде показать подлинное народное творчество.

А что он любил его, ценил и по настоящему понимал, видно, хотя бы из таких его сочинений, как хор „У приказных ворот“.

Заканчивая свои беглые воспоминания, мне хочется сказать несколько слов о том концерте, который был устроен Художественным театром месяц спустя после смерти Ильи Александровича и посвящен его сочинениям.

Только при исключительной любви к покойному со стороны его друзей возможно было в такой короткий промежуток времени разобрать, привести в порядок все рукописи, переписать хоровые и оркестровые голоса и разучить еще неисполнявшиеся сочинения.

В этой работе принял ближайшее участие С. В. Рахманинов. С большим вдохновением им была проведена в концерте симфоническая часть программы: сюита „Синяя птица“ и „Танец Козлоногих“.

Исполнению всей программы сопутствовал шумный и подлинный успех.

На этом же концерте впервые выявилось во всей полноте крупное и оригинальное дарование композитора, может, и не сказавшего своего последнего слова.

Р. Глиер.

Встреча с И. А. Сацем и Малый театр.

Жур-фикс грозился быть просто скучным вечером. Гости съезжались более чем туго и серо таяли среди внушительных дедушкиных кресел и разных замысловатых вещей из переселенной в Петербург, на маленькую квартиру, обстановки старого деревенского барского гнезда.

Этот дом был интересен не обычными своими гостями, которые достаточно надоели друг другу, встречаясь вечно в типичных петербургских художественных и литературных салонах—хозяин обладал талантом, не прибегая к грубой рекламе, ввести незаметно, как доброго старого знакомого, в круг своих обычных гостей новое лицо, всегда чем-нибудь замечательное — или своим дарованием, или обстоятельствами жизни, или просто обоятельностью обращения и красотой, если это была дама.

Последние жур-фиксы проходили тускло. Хозяину - меценату, видимо, не удавалось нигде выловить кого-нибудь интересного, но были признаки, что на горизонте кто-то готов появиться, при чем сам хозяин как будто еще не уверен, будет ли этот кто-то достаточно интересен для его обычных гостей, перевидавших виды за долгое время кочеваний из гостиной в гостиную, с жур-фиркса на жур-фикс.

Обычно появлению нового лица предшествовала как бы случайная беседа на какую-то как будто и старую, но чем-нибудь интересную тему по вопросам искусства, и затем уже новое лицо оказывалось или знатоком по этому вопросу или интересным начинающим талантом.

Так и этот раз: из двух - трех брошенных хозяином дома фраз можно было уловить, что сегодняшние его интересы вертятся в области не то этнографии, не то специально музыкальной этнографии, и что он сам далеко не уверен, будет ли этот вопрос интересен для кого-нибудь из собравшихся, да и интересен ли он и сам по себе. А новое лицо все не появлялось.

Оставив других, хозяин осторожно стал интересоваться моим мнением, как человека причастного к театру, можно ли попы-

таться устроить такой концерт, где исполнители были бы одеты в различные национальные костюмы и при соответствующей обстановке исполняли бы народные песни. Могла ли бы заинтересоваться публика? Нашлись ли бы исполнители? Налицо было уже что-то новое, но новое лицо все еще не появлялось, и хозяин, видимо, беспокоился.

И совсем поздно, когда уже кажется пора было расходиться, видимо, после какого-то концерта, вместе с другим запоздавшими гостями, в гостиной появился экспансивный господин, интересный прежде всего уже тем, что на нем не было налета чопорной петербургской серости. Его появление явно успокоило хозяина — точно гвоздь вечера был найден. Но у нового гостя не было никакого желания быть центром внимания собравшегося общества, и он очень скоро от чайного стола перекочевал в другую комнату, заговаривая то с тем, то с другим, то отшучиваясь, то прислушиваясь, и когда я попался на его пути, нас познакомили, и уже конец вечера он просидел в каком-то уютном уголке со мной. Это был Илья Александрович Сац, и гостеприимный хозяин подготовлял именно его появление на своем жур-фиксе.

Но как далеко было все, что интересовало в этот вечер Илью Александровича, от каких-то национальных концертов! Нашей беседе дал толчок наш хозяин: „Вот он вам все сам расскажет, о чем я вас спрашивал!“ Но Сац гововорил, наоборот, о невозможности переселить на эстраду национальную песню, о том, что песня льется свободно только там, где она не оторвана от породившей ее естественной обстановки. И если в этом ничего не было нового, то нов был он сам.

Отрицая возможность демонстрирования этнографической музыки, он сам всем своим существом, своей влюбленностью в эту музыку, объяснением ее особенностей, условий ее жизни и ее развития—он сам, всем своим существом убеждал, что это именно он смог бы познакомить других с этой музыкой, оторвав ее от родной почвы.

Говоря о том, что песнь нельзя записать так, как она поется, он тут же показывал на звуковом примере то, что не может быть передано нотными знаками и т. д.

Это был увлекательный, сумбурный поток отдельных замечаний, вопросов, напевов, жестов, гримас—талантливый художник, напав на излюбленную тему, волновался и в этом волнении, сам незаметно для себя, демонстрировал свое дарование, чего по скромности не стал бы делать сознательно.

Обаяние его, как художника и человека, оказалось так исключительно, что, расставшись с ним, можно было только мечтать о новой встрече и о совместной с ним работе.

* * *

Через несколько месяцев мне нужно было поставить в Московском Малом театре пьесу Косоротова „Коринфское чудо". Автор любил эту свою драму больше других, но у него не хватило темперамента, чтобы вдохнуть настоящую жизнь, осветить южным солнцем тот ледяной литературный сценарий, какой представляет из себя пьеса. Единственная возможность спасти пьесу и оправдать колоссальный труд актеров, который нужно было на нее потратить—это было—использовать все возможности, чтобы авторский сценарий, написанный северянином, предстал на сцене, насыщенный южным солнцем.

По авторским ремаркам в пьесе было достаточно места музыке. Как ни трудно было провести на императорскую сцену того времени новых сотрудников — я поставил себе цель добиться у Дирекции разрешения пригласить для написания музыки к пьесе Саца, минуя всех музыкантов, состоявших на службе при московских императорских театрах.

Он работал в это время в Художественном театре, и его дарование, как исключительного мастера в области театрально-музыкальной иллюстрации, было уже замечено.

Поэтому никакого труда не стоило склонить к приглашению Саца А. П. Ленского. Как главный режиссер театра, он искал только всегда случая заполучить на свою сцену как можно больше талантливых людей, не считаясь ни с какими чиновными препятствиями.

Контракт с Сацем доставил порядочно огорчений и хлопот музыкальной части театральной конторы. С одной стороны, были обойдены свои музыканты, с другой—композитор оказался мало дисциплинированным мастеровым: получить от него заказ к сроку не представлялось никакой возможности. Академическая умеренность и аккуратность столкнулась с неисправимой богемой: показывались какие-то нотные обрывки, давались обещания—обещания не исполнялись к сроку, назначались новые сроки и вновь не исполнялись! И в то же время при встречах И. А. увлекался рассказами о том, как музыка будет звучать, бросался к рояли, наигрывал, напевал—а к развязке дело все не шло!

Нужна была на сцене языческая оргия, в которую настойчиво внедрялась христианская молитва. Оргия должна была происходить на горе, в саду богатого поместья, и ее пьяные взлеты, отдельные фигуры целующихся пар показывались за оградой сада на сцене, в то время как снизу из долины доносилась молитва новообращенных. Наверху пляска и пение пьяных менад, внизу церковная служба. Коротенькая впоследствии партитура писалась

так долго, будто композитор занят целой оперой. Какие работы были в это время у Саца, чем он был еще занят,—или это была его обычная манера творчества,—об этом не приходилось спрашивать, слишком интересно было сотрудничать именно с ним, принимая во внимание его индивидуальные особенности как художника.

Его интересовала каждая мелочь в постановке, какая могла иметь близость к его музыкальной работе. Встречаясь с ним в его квартире на Пресне и развивая перед ним в подробностях всю задуманную картину, хотелось делать это не только, чтобы подвинуть его скорее на окончание работы: он так соблазнительно заражался будущей сценической картиной, что нельзя было удержаться, раззадоривая его фантазию, попытаться узнать секрет его творческой индивидуальности.

Между прочим,—его постоянно интересовал вопрос, какие инструменты можно было бы еще и еще вводить в оркестр, чтобы получить мерещащийся ему звуковой эффект. Когда дело дошло до репетиции в театре, он настойчиво добивался от какого-то деревянного духового инструмента особенных звуков, хотя и не таких, какие не были бы ему свойственны, но таких, какие требовали от музыкантов более тонкого искусства, чем это полагалось в оркестре. Музыканты обиженно, тупо и недоверчиво исполняли требования композитора, который сам на репетициях разучивал свою партитуру. Дирижер оркестра шепотком успокаивал обиженных специалистов своего дела, обещая им к спектаклю сгладить все такие, по его мнению, безграмотности.

Секрет же искусства Саца был в значительной мере заключен именно в этой безграмотности. Под его управлением оркестровое исполнение его партитуры давало совершенно особенный эффект — чужая корректура делала картину оргии на спектаклях если и не совсем пресной, то все же лишенной чего-то необъяснимого.

Если Сац во время своих творческих грез слышал свою оргию, как он слышал в степях какие-нибудь песни — он один и умел передавать подслушанное.

В его исполнении от пьяных менад несло выпитым вином и не замечалось розовое трико на теле актрисы, воскресала Эллада, пахло козлом от сатира, и в пении христиан виделись их восторженные, подвижнические взоры. Так было на генеральных репетициях, но так уж не было на спектаклях, когда за дирижерским пультом стоял по своему грамотный казенный дирижер.

Повторялся старый анекдот о Брюлове, который, чуть-чуть поправляя рисунки учеников, на их восторженные удивления перед этим „чуть-чуть“, говорил, что в этом „чуть-чуть“ и есть тайна искусства, а все остальное только грамота.

* * *

Увлекательные безграмотности Саца забыть было нельзя. Через несколько лет, обещав мне свое сотрудничество в одной задуманной театральной работе, Сац шутя набросал сказочный русский марш, под который русские послы — бояре степенно должны были плыть на галере к чудесному острову, затерявшемуся где-то в лазоревых заливах Италии. Вся пьеса была задумана именно потому, что можно было заполучить такого исключительного по творчеству сотрудника, такого фантазера и изобретателя „безграмотных“ звуков.

Когда неожиданно представилась возможность услышать этот марш во время сказочного маскарада в большом театре в исполнении военного оркестра — дирижер оркестра, прорепетировав сацовскую музыку, отказался ее исполнить и заменил сацовское „свинство“ маршем из „Конька-Горбунка“.

Военному дирижеру тоже пришлись не по душе особенные требования Саца к отдельным инструментам — требования, казавшиеся безграмотными и, вероятно, вся композиция лишенной умеренности и аккуратности.

Николай Попов.

Композитор эпохи синтеза.

„Сколько эти господа знают о музыке, и как мало они знают музыку“, сказал мне Илья, как-то возвратившись из Петербурга, куда был вызван для какого-то музыкального заказа.

Не помню года, но это было в период, когда Сац уже имел имя, как „прикладной“ композитор, когда его исполнявшаяся на всех перекрестках полька из „Жизни Человека“ уже успела отойти в прошлое, и ее сменил ряд других произведений, написанных к постановкам бывшего тогда в апогее своей славы Московского Художественного театра.

Понадобилась в Петербурге музыка для какой-то театральной постановки. Обратились к крупнейшему консерваторскому композитору. Тот отказался, указав на Саца. И Сац попал в композиторские круги Петербурга.

Помню, как в 1905 году Сац был приглашен писать музыку к Метерлинковской „Смерти Тентажиля“, над которой работала 1 Студия Московского Художественного театра (в д. Гирш, на Поварской). Этой Студии так и не было суждено открыться для широкой публики.

Приглашение в Студию было, в сущности, началом композиторской деятельности Ильи.

Он писал и раньше, а музыкантом был всегда. (Но в композиторстве он еще не специализировался. Так, например, Илья занимался и литературой, писал. И только приглашение в Студию в качестве композитора окончательно, внешним образом, определило его).

Музыка для Ильи менее всего была в условленных приемах.

Он рассказывал как-то, что в детстве безумно хотел учиться играть на рояли.

Наконец, пригласили учительницу.

Та стала „ставить“ пальцы.

„Это мучение с пальцами—музыка?“ И мальчик бросил музыку, и долгое время не приближался к роялю.

Помню подготовку к репетициям „Смерти Тентажиля“.

Сначала играл только квартет, и в числе квартетистов были: сам, ставший потом выдающимся прикладным композитором, Алексей Архангельский и я.

Помню разговоры. Илья мечтал о звуках, каких мы не знаем, и о целой звуковой лаборатории, в которой будут искаться эти звуки.

Какой-нибудь падающий и подпрыгивающий шар должен давать что-то особое.. Эти особые звуки можно использовать.. Но для этого надо их прежде всего получить.

Какие-то совсем особые звуки должны раздаваться, когда в „Смерти Тентажиля“ Игрен стоит перед дверьми, захлопнувшимися за „проклятою“, похитившею Тентажиля. Игрен кричит ей: „проклятая, проклятая“, и несется что-то в ответ, не то эхо, не то подлая, ненавистная „проклятая“, нездешняя насмешка, „какие-то непонятные“ проклятые звуки...

Сац не мог довольствоваться существующими оркестровыми инструментами. Если это приходилось делать, то это для него было только печальной необходимостью: нехватает времени и сил на изобретение новых.

Но Музыка через большую букву вовсе не ограничивалась для него этими инструментами.

Лай собаки, скрип телеги, шорох листьев, плеск реки, бесконечное количество голосовых оттенков, шум от падающего предмета, все это—Музыка. И вот эту-то Музыку, и не только эту, но и все, что возможно извлечь из существующих инструментов путем особых приемов, не знают эти „настоящие“ музыканты, у которых все в знании, все по шаблону.

Они не живут каждым звуком, не ловят, не творят его. Они только беконечно-много знают.

Но и в пределах существующих инструментов Илья находил новое. Помню мое изумление, когда в первом действии „Драмы Жизни“ Гамсуна услыхал дребезжащие звуки вальторна, совсем вальторну не свойственные.

Оказалось, что Илья долго искал этот звук и добился его особым сочетанием нескольких вальторнов с английским рожком.

Именно то, что в своих исканиях Илья не был ограничен определенностью искусственной музыки, инструментов и проч., именно то, что он не отделял музыки от жизни, и делало его неизбывно-богатым.

Когда началась его работа в театре, его музыка,—не та, чужая, обычная, нашла применение: сидят тупые фигуры на балу Человека („Жизнь Человека“, Леонида Андреева) и лают: „Как хорошо, как пышно, как богато“, и жуткая, глупая пустота в этом, и вдруг паралельные кварты в исполнении скрипки, контра-

баса и флейты, особые акценты.. И звуки сразу разрешают задачу, говорят то, что не могут сказать слова, обстановка, сцена, что мучительно искала и режиссура, и исполнители.

„Как хорошо, как пышно, как богато“..

Так ли? Хорошо ли?

И звуки это сказали.. А пустые кварты, три звука, издаваемые тремя инструментами, заставляли чувствовать пустоту, воспринимать ее органически, непосредственно, без образов, всем существом.

Здесь не нужен был обычный музыкант, с его жестким, негибким звуковым арсеналом, с его „можно“ и „нельзя“.

Здесь нужен был кто-то, кто чувствовал каждый оттенок всей совокупности того, что происходило на сцене (тупые физиономии, слава Человека, пышность и суетность всего этого).

Нелепо звучит маленький оркестр (скрипка, контрабас, флейта)... Зачем эти три инструмента? Только для трех звуков и пустых параллельных кварт?

Мало было почувствовать.. Надо было быть еще и музыкантом, чтобы выразить и передать почувствованное, но музыкантом совсем особым, не оркестровым, не искусственным; музыкантом особой милостью, и к тому же не музыкантом только.

И Сац этим был...

Меняются времена. Меняется и подход к искусству. Изменился тот же Московский Художественный театр.

Но такие постановки, как „Жизнь Человека“, „Синяя Птица“ и др. были характерным выявлением Художественного театра в эпоху искания им символа.

И именно Сац и был тем, кто этому театру в эту эпоху был нужен.

Не может быть второго Саца. Может быть другой, но не Сац.

Он был слишком индивидуален, и для своей индивидуальности нашел арену, соответствующую этой индивидуальности,— Московский Художественный театр определенной эпохи.

Объясните кому-нибудь, кто никогда не слыхал, как поют цыгане, не наши современные дамы, подлаживающиеся в цыганских хорах под цыганский лад, а те прежние цыгане, уклад которых был совсем особый, и которые совсем особенно пели в „Стрельне“ и „У Яра“, когда туда еще не ходили трамваи, и многое было еще не так, как теперь.

Объясните неизведанный запах...

По аналогии воспринимаем мы то, чего не восприняли непосредственно.

То же с Сацем.

Его звуки требуют особо-жадных нарастаний, трепетов, замираний...

Это не обычный, аккуратный, комильфотный звук, которому „полагается“ звучать вот так-то, а не иначе.

У Саца всякий звук—стихия.

Гармония его относительно не сложна. Малая секунда—его любимый диссонанс.

Вся сила, весь язык Саца прежде всего в нажимах, акцентах, всегда повышенных, трепещущих.

Саца нельзя исполнять чинно и аккуратно,—это значит убить его душу.

Сац—сплошная динамика, смена.

Даже когда он задается целью написать ажурный, стильный, действительно прелестный менуэт, он не выдерживает, и последние такты проносятся вне этого стиля, бурно и быстро...

Сац и в жизни не просто радовался, не просто страдал.

Когда он радовался,—он вопил от радости, когда смеялся, гоготал, когда страдал,—ревел.

Сыграйте Саца шаблонно, какую-нибудь польку из „Синей птицы“, просто, как польку, забыв о Тильтиль и Митиль, об елке, о дедушке и бабушке, к которым Тильтиль и Митиль придут; сыграйте эту польку без этого аромата, и что получится? То же, что получилось бы, если бы для бального вальса вы стали играть вальс Шопена или Шопеновскую мазурку—для „откалывания“ залихватского танца мазурки.

У Саца—свой стиль, стиль и индивидуальности и эпохи.

В сгустках и разрежениях нажимов, в широчайшем понимании самой идеи Музыки—сущность Саца.

Сац-симфонист немыслим... Для этого он должен был бы убить свою индивидуальность, сократить, урезать ее.

Ибо—симфония, даже самая смелая, есть все же определенность формы, оперирование определенными инструментами. Сац же весь в особых нетерпеливых, конденсированных бросках, для которых в симфонии слишком много и звуков и ненужной архитектоники.

Крик, возглас,—это Сац, а не создатель массивов,—это подлинный Сац. И надо понять, что в этом своя ценность, своя красота, свое значение. Широко воспринимая музыку, Илья не мог не улавливать и музыки Слова.

Помню зимою 1906 года собрания в редакции журнала „Золотое Руно“.

Несколько раз в небольшом особняке на Новинском бульваре мелодекламировали.

Читали свои стихи „генералы“ от поэзии.

Читали по обыкновению самовлюбленно, пошло.

А Сац, прослушав тихо ему прочтенное стихотворение, весь уходил в творчество, и давал что-то изумительно-цельное и художественное.

Было и радостно, и больно. Радостно потому, что радовало это большое творчество, больно за то, что оно расточалось перед „генералами", менее всего понимавшими музыку Слова, в то время, как было достойно гораздо лучшей участи.

Прошло десять лет со дня смерти Саца.

Попрежнему не сходит с репертуара Московского Художественного, теперь Академического, театра „Синяя Птица" с музыкой к ней Ильи. Недавно где-то ставилась мимодрама „Слезы".

Но большинство его вещей забыто, как забыт и Московский Художественный театр эпохи 1906—1912 г.г.

А между тем у Саца и помимо его музыки к постановкам Художественного театра есть немало ценного.

Укажу хотя бы на такой перл, как мелодекламация „В голубой, далекой спаленке" на слова А. Блока.

Немало у Ильи прекрасных и своеобразных романсов („Слезы людские", „За все, за все тебя благодарю", „Няня", сл. Пушкина) и др.

Сац, помимо всего, был совсем исключительным пародистом и шаржистом.

Его опера-пародия „Кольцо Гваделупы" шла в Москве раньше прославившейся потом в Петербургском „Кривом Зеркале" „Вампуки" Эренберга, а его „Не хвались идучи на рать" и „Восточные сладости" ставились потом в том же „Кривом Зеркале".

Большой интерес из таких произведений представляет хор „У приказных ворот" на слова Алексея Толстого.

Значительным оркестровым произведением является его „Пляска козлоногих".

В лице Саца мы, несомненно, имели гениального выявителя той эпохи, когда музыка стала выходить из своей замкнутости, сливаясь со словом и сценой и расширяя свои пределы, когда ярко стала выявляться идея синтеза, и исключительно старая условная музыка перестала удовлетворять.

И к Сацу нельзя подходить узко, однобоко, со своей точки зрения.

Сац сложен. Сложнее его гармонии вы найдете у многих современных композиторов, но по динамике трудно найти ему равного.

Несчастье таких композиторов, как Сац, в том, что динамику труднее всего зафиксировать, и что она, более, чем что-либо другое, нуждается в живой традиции.

И всем, кому когда-либо придется исполнять произведения Саца, об этом следует помнить: вся суть вещи может быть утрачена, если подойти к ней не надлежащим образом.

Сац—композитор эпохи синтеза, и в настоящей истории музыки,—не чванной и искусственной, признающей только музыку определенного разряда, имя его и образцы его произведений должны занять видное место.

Чуткость Саца в области творчества „прикладной" музыки, его диапазон в этом отношении были совсем исключительны.

За десять лет, прошедших со дня смерти Ильи, мы пережили много, и то время стало для нас уже другой эпохой.

Но среди имен той прошлой эпохи, эпохи предтечи синтеза, Сац занимал и навсегда займет одно из самых видных мест.

Он другими путями шел к синтезу, чем композитор Скрябин, непосредственнее, и вся его работа была этим синтезом. Другой у него размах, другая индивидуальность, чем у Скрябина: он не писал симфоний, но путь его и сложен, и нов, и индивидуален, представляя по своим достижениям огромный интерес.

Этот путь только много неблагодарнее: не видя постановки, для которой бо̀льшая часть его музыки написана, утратив аромат этих постановок, легко утратить и ключ к восприятию Сацовской музыки.

Будем надеяться, что этого не случится, и что друзья его и близкие сумеют поддержать и интерес, и понимание к его произведениям, в которых так много совсем особой чисто Сацовской динамики, аромата и красоты.

Александр Струве.

Сентябрь 1922 г.



О музыке Саца.

... Как овладела мною музыка Саца? Как оказался я в неповторимом, безмерно-волнующем, прекрасном плену у всех этих его вальсов и полек, у всех этих его коротеньких непостижимых отрывков, незабываемых мелодий, созвучий и темпов?..

Не скрою: об этом трудно писать, как трудно писать о многом, неразгаданном и огромном, что называется искусством и что умеет порой так потрясать человеческую душу.

Я не знал лично Илью Александровича. Меня не было и в Москве, когда он жил и творил и музыкой своей украшал постановки Художественного театра. Об этом я смутно знал из газет, т.-е. знал, что есть композитор Илья Сац, но, к стыду своему, должен сознаться, что до 1919 года и не подозревал, что̀ связано с этим—теперь столь дорогим мне и близким—именем.

А в 1919 году, зимой, произошло следующее.

Мои соседи по квартире как-то вечером развлекались игрой граммофона. Нельзя сказать, чтобы это их развлечение, к счастью, редкое, способствовало укреплению наших добрососедских отношений: репертуар был пошлейший. Без чувства прочного омерзения нельзя было слушать, как в нетопленой квартире средненький граммофон популяризировал какие-то пивные немецкие дуэты, чьи-то „цыганские“ завывания или, в лучшем случае, сладенькие творения Крейслера. Но в вечер, столь памятный для меня, граммофон заиграл что-то такое, отчего я, находясь в своей комнате, почувствовал необычайное волнение — до замирания сердца и „комка в горле“ включительно — и, одновременно, ту горячую, горькую и блаженную радость, для определения которой — увы, нет на человеческом языке эпитетов.

Я прошел к соседям, осмотрел граммофонную пластинку, как чудо, и прочитал на ней: И. Сац. Вальс из „Miserere“.

Вальс этот я напевал, или, вернее, он как-то сам собою пелся в моем сознании очень долго и—самое главное—жил во мне почти беспрерывно не в качестве и не, так сказать, в порядке „понравившегося“ музыкального произведения, а как-то иначе.

Когда я старался разобраться в этом вальсе именно как в „музыкальном произведении“, то даже находил в нем недостатки: неразработанность основной темы и то отсутствие монументальности, тех широких, крепких шпал и крепких ровных рельс, по которым обычно движется творчество любого „приличного“ композитора.

Когда я познакомился со всем, что написал Сац, мне стало ясно, что эти же недостатки в той или иной мере вообще присущи ему, как композитору, и, может быть, органически, но это, опять-таки, не мешало каждой его вещи, каждой его мелодии, каждому сацовскому созвучию входить в мое сознание каким-то трагически-сладостным и значительным праздником и, как это было с первым услышанным вальсом, непроизвольно и длительно петься во мне, как-то по-особенному жить в моем существе.

Это было бы похоже на наваждение, если бы музыка Саца, проникнув в мое сознание, жила и звучала в нем обособленно.

Но этого-то и не было.

Беспрерывная, благодаря какой-то странной вязкой силе своей и беспредельная в скорбном своем очаровании, она беспрерывно же подкреплялась, поддерживалась, оправдывалась и беспредельно ассоциировалась с жизнью, с ее шумами, ритмами, звонами, грохотами, шорохами, немыми симфониями междучеловеческих отношений и всей беспрерывной, неиграно-играющей симфонией жизни.

Музыка Саца была для меня столь неотступна потому, что была мне нужна, а нужна была потому, что беспрерывно мне что-то таинственно и интимно объясняла.

Недаром в Художественном театре, по свидетельству его деятелей, когда во время работ по постановке пьесы создавалась трудная психологическая ситуация, и режиссерам трудно было найти нужное положение, трудно было найти слова и даже жесты, которые могли бы объяснить актерам суть данной сцены, эту суть объясняла музыка Саца...

— Ну, вот, теперь поняли, — говорили они. — Теперь ясно почувствовали...

Да, музыка Саца выходит из рамок обычных чисто-музыкальных восприятий, и Леонид Андреев прав, когда называет Саца композитором-психологом.

Такое определение творчества Саца по существу правильно, но не полно, не всеохватно, не совершенно.

Сац, конечно же, психолог, но, во-первых, психолог чрезвычайно-тонкий, смелый, ищущий, ненасытно-любопытный к таинственным, неразгаданным звучаниям жизни.

Он старается „объяснить“ именно самое трудное, почти необъяснимое, чего не только словами, но и музыкой не всегда объяснишь, для чего нужна музыка *новая* — та, которую Сац мучительно искал и проблески которой нашел.

Его занимает то неуловимое в жизни, что часто не доходит до сознания и что воспринимается интуитивно, философски, лирически, какой-то сложной поэтической ощупью, и вот почему Сац — не только психолог, а в одинаковой мере и философ, и лирик, и мыслитель, и поэт.

К тому же, он еще и бунтарь, и органический новатор, и, как все новаторы, парадоксалист.

Пошлость, например, в его польке к „Жизни Человека“ — глубоко поэтична, и это у Саца — законно и естественно, и это у него во всем и всегда.

Его отрицания — положительны. Его утверждения — скорбно-отрицательны. Его проклятия проникнуты радостью благословений, а благословения отравлены ядом проклятий. Его пессимизм — оптимистичен, а оптимизм просвечивает безысходной и безначальной, какой-то последней *сацовской* скорбью.

Сац — *сложен*, и в этой сложности есть та *вязкая*, *неотступная правда-правд*, то прозрение, то глубочайшее *проникновениие в суть* вещей и явлений, которое, может быть, *гениально*, которое способно пленять души, держать их в бесконечном и сладостном наваждении, и трагизм которого заключается в том, что оно настолько *неповторимо*, что не может иметь ни широкого круга воздействия, ни даже подражателей.

Ефим Зозуля.

Москва,
сентябрь 1922 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

[illegible] Сон..

№1

1-ое) Изумление пред существующим. 2) „Чур, чур, вперёд!“ и это всё — это [illegible]

3) Музыка должна быть чарующей, завораживающей. [illegible] — из иной сферы — [illegible]

4) Начало и конец акта могут [illegible]

А. 5) [illegible] [калибание] [illegible]
[illegible] „Симфонии“ [illegible]

Б. 6) Музыка на [illegible] [illegible]
[illegible]

ЛВ в превращениях [illegible]

Кон. [illegible]

[illegible]

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Из записной книжки

ИЛЬИ САЦА.

Медленно таинственно.*)

Piano.

pp

p

poco *a* *poco* *cresc.*

acceler.

ff *rit.*

a tempo
dim. *e* *morendo*

Прим. Ред.
Оттенки, темы, названия отрывков, инструменты, помеченные *) — от автора.

1905 г.

Andante doloroso.

pp

cresc.

f

dim.

resignato

p

1905 г.

Vivo.

p

f > *p*

p

cresc.

f

p

cresc.

f > *p*

1905 г.

Allegretto moderato.

mp *poco a poco cresc.*

mf *dim.* *p* *rit.*

1905 г.

Tempo di Marcia.

f

1906 г.

Agitato (тревожно).

ff

sf

sf

p

cresc.

ff

p

p

dim.

p

1906 г.

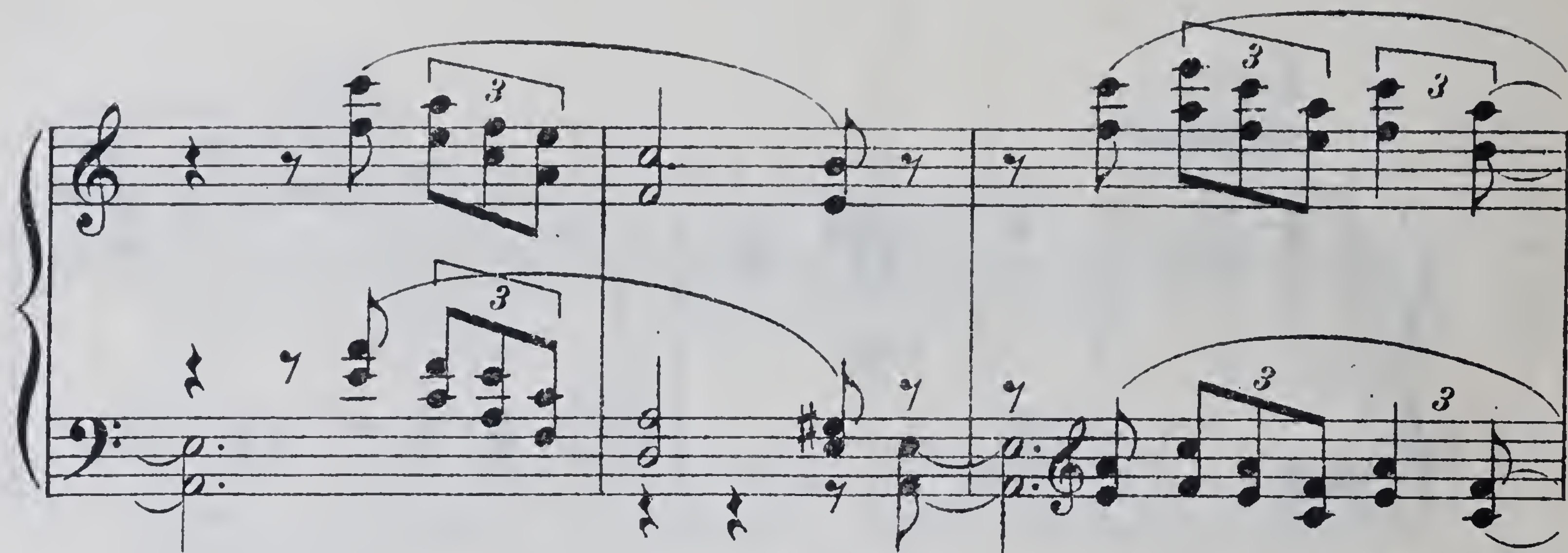
Хор. *)
Andante.

SOLO. *)

p *mf* *mf* *p* *pp* *p* *cresc.* *f* *rit.* *ff*

1906 г.

Стр. Квартет. *)
Англ рожок.
Fagot.



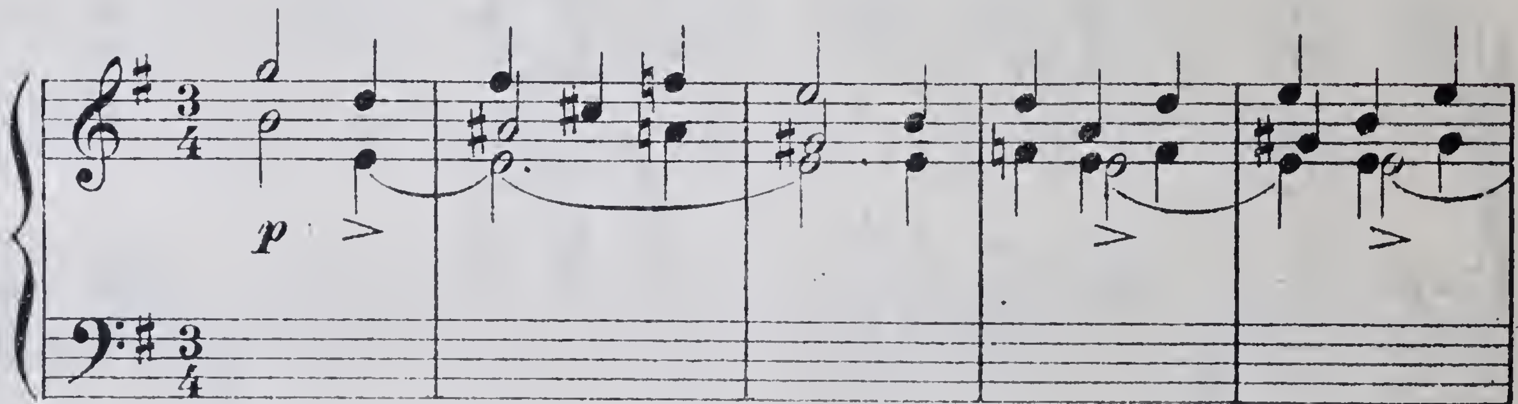




1907 г.

Колыбельная песенка.*)

Медленно.



cre sc.

dim. morendo pp

1907 г.

Сон.

Cl. in B. *)
2 Cor. inglese
Alto

sf

Corni

1906 г.

Звуковые образы. *)

„Куд - куда, куда, куда.“

Кларнет. *)

Гобой. *)

Англ. Рожок. *)

3 3 3

3 3

rit.

3 3

„Ку=ку“. *)

Флейта. *)

Гобой. *)

Скворец. *)

8

3

Петух. *)

gliss.

Чиханье. *)

Allegro. *)

Флейта.

Кларнет.

Trombe

Corni Alti

Шкаф или буржуй вообще. *)

Фагот.

Кларн.

Рожок или Гобой „Дурачок.“

pf

1907 г.

Сон. *)

Медленно. **)

А - - , а А - - , а

mf > *p* *mf* > *p* *f* > *p* *f*

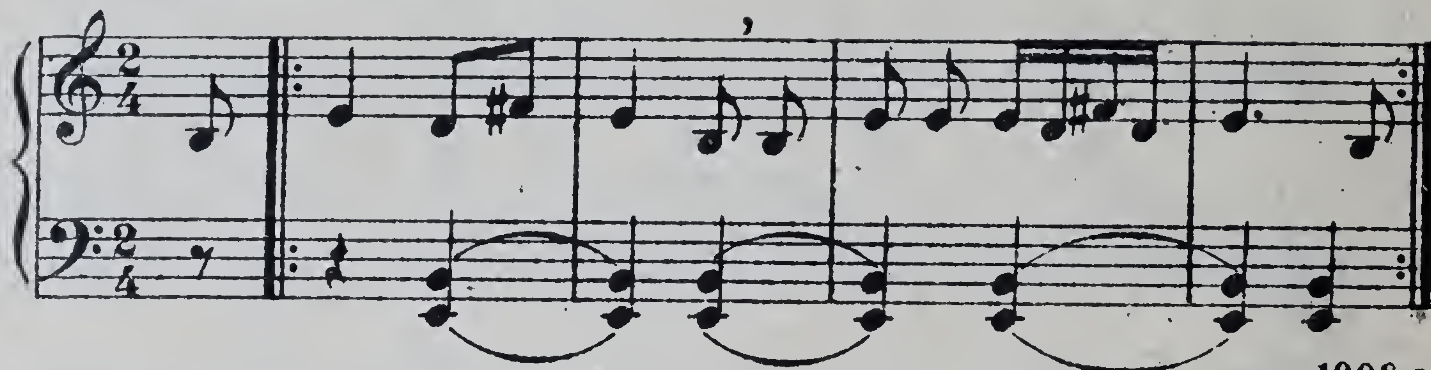
pp

1908 г.

Примеч: *) На чем тянуть аккомпанирующую квинту на:

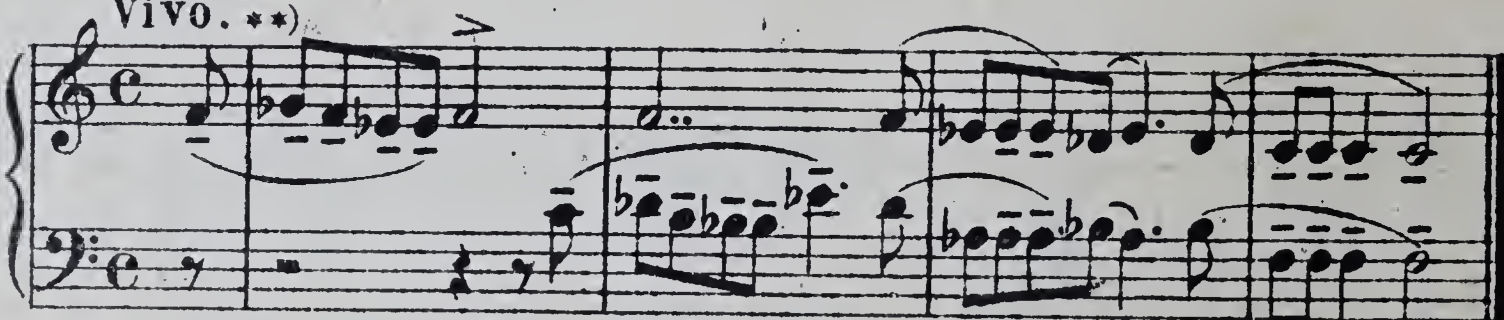
1) Струнных под сурдину (Viola и Cello)
2) На 2-х фаготах.
3) На голосах.
4) На лире со скрипом (волынка)

Припев к песенке (Сна) *)



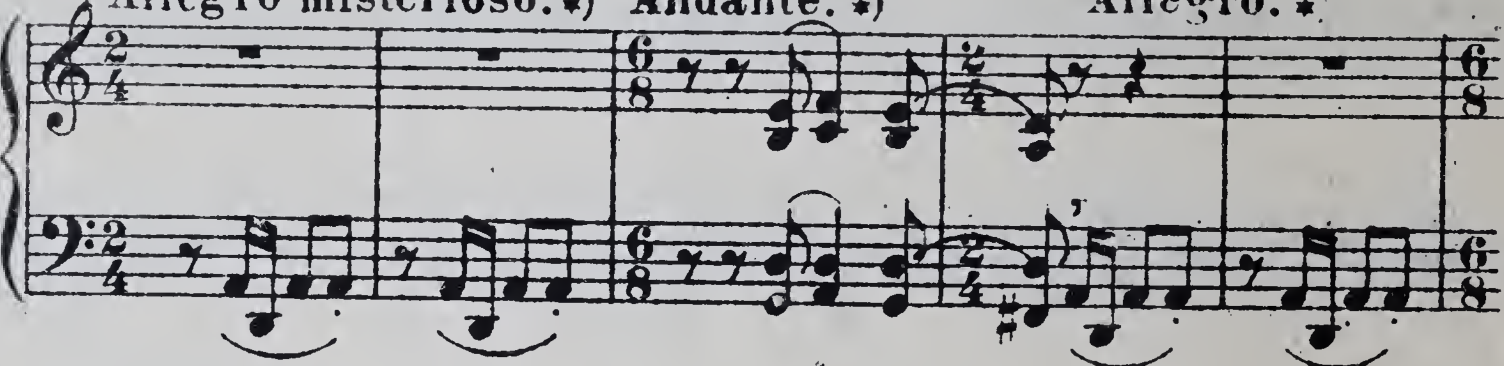
1908 г.

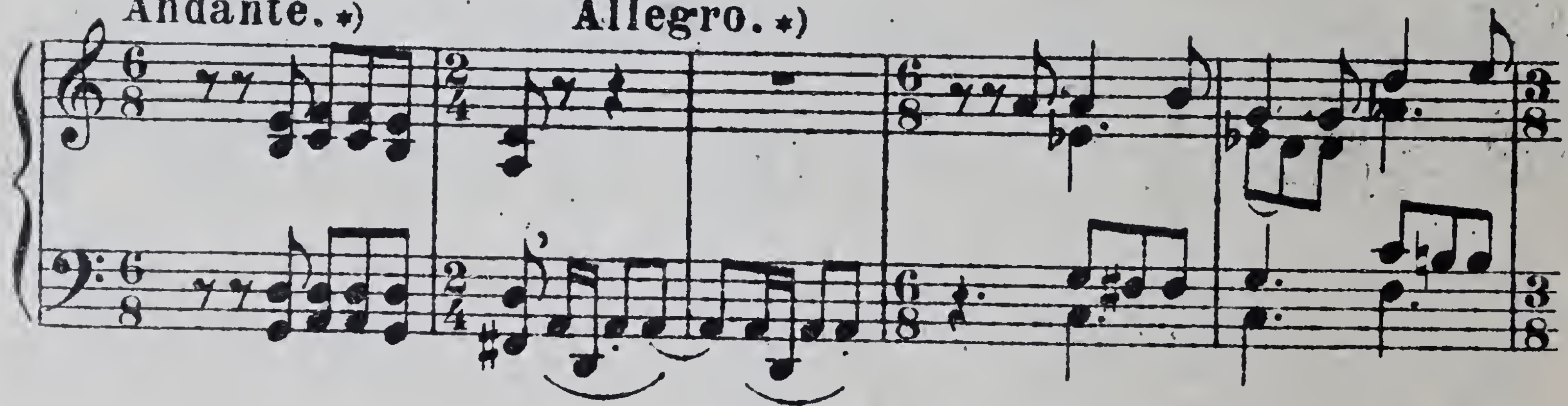
Сказка. *)



1908 г.

Сказка. *)







1908 г.

Испорченная шарманка.*)

Allegro.*

8

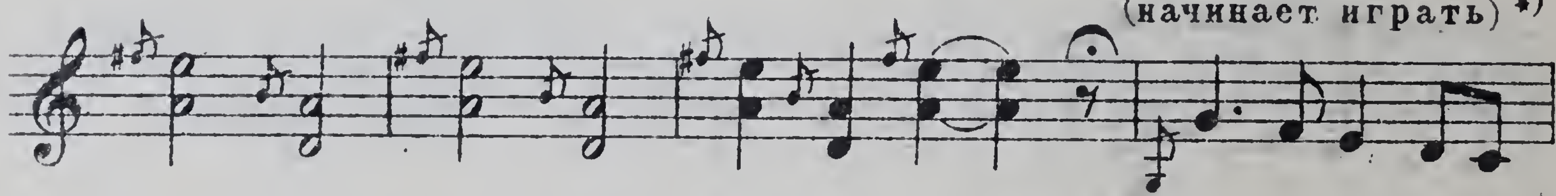
8

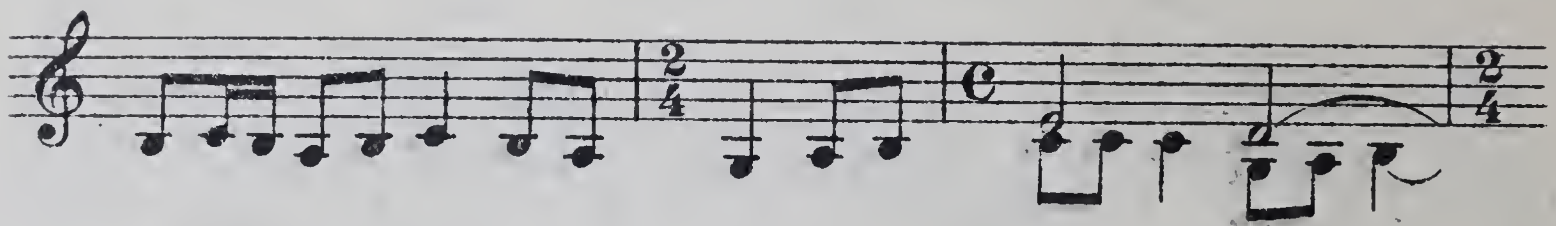
1909 г

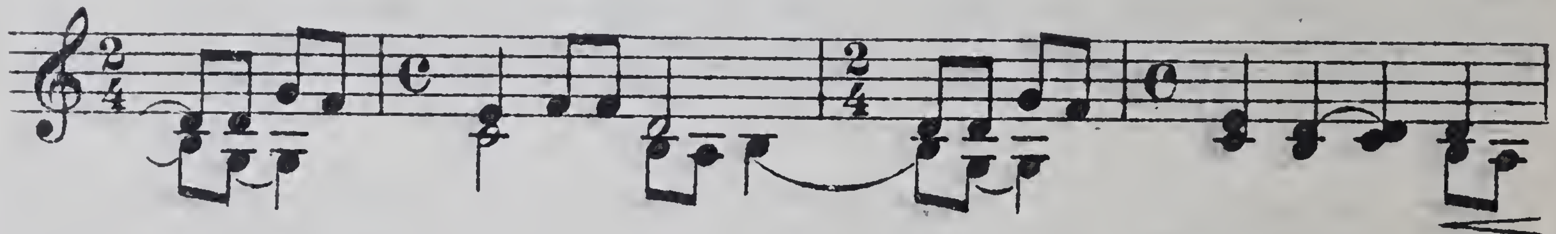
К кухарке солдатик пришел.*)

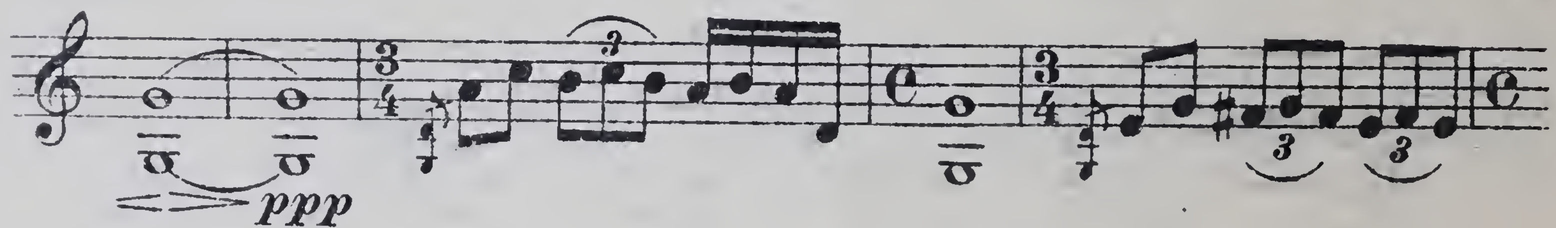
Скрипка.*)

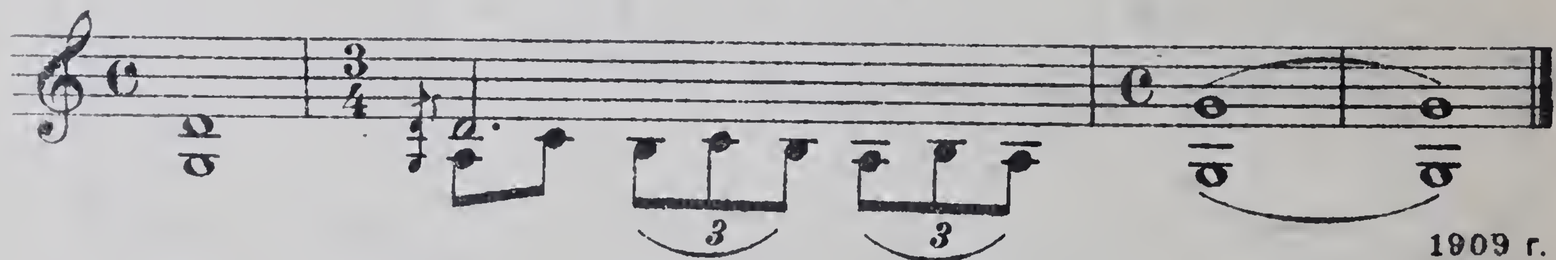












1909 г.

Allegretto.

p

1. 2.

cresc.

mf

dim. e rit.

a tempo *p*

1910 г.

Просто. *)

Largo. M-46.

pp

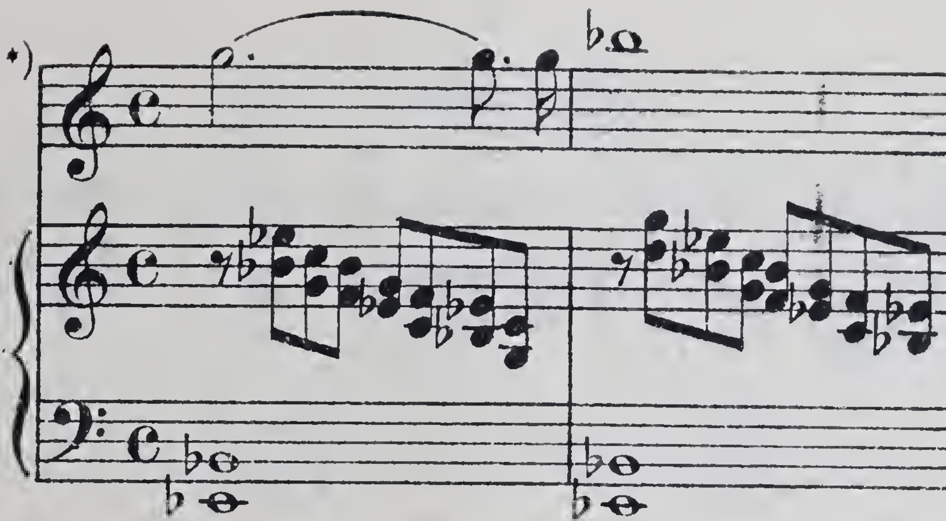
riten.

a tempo cresc.

pp

1910 г.

голос *)
или
инстр.



Не то роман, не то нежно-шуточный заоблачный вальс. *)

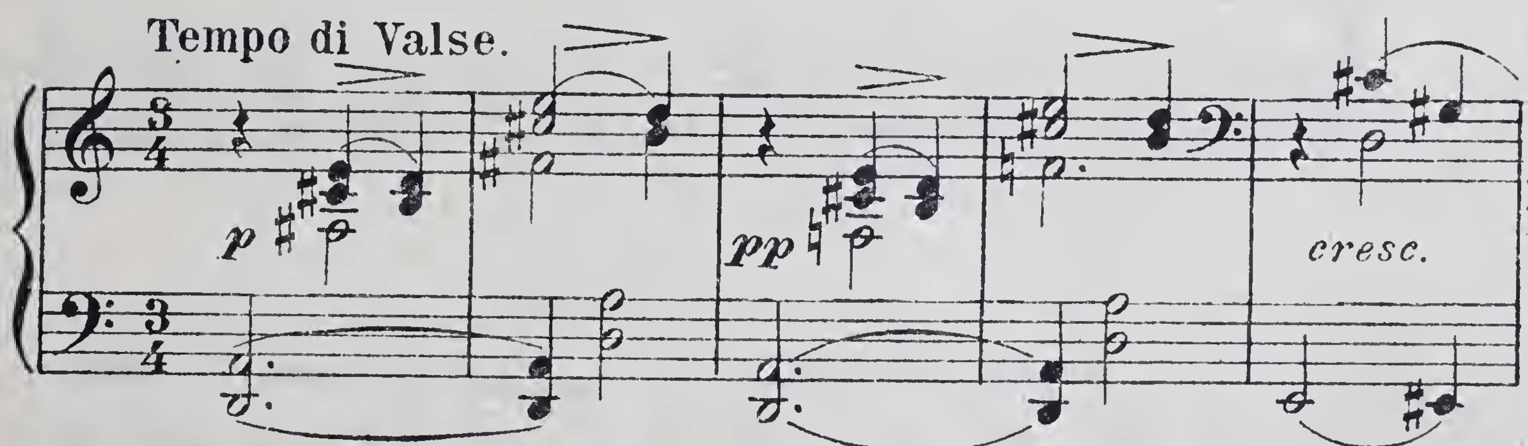
1910 г.

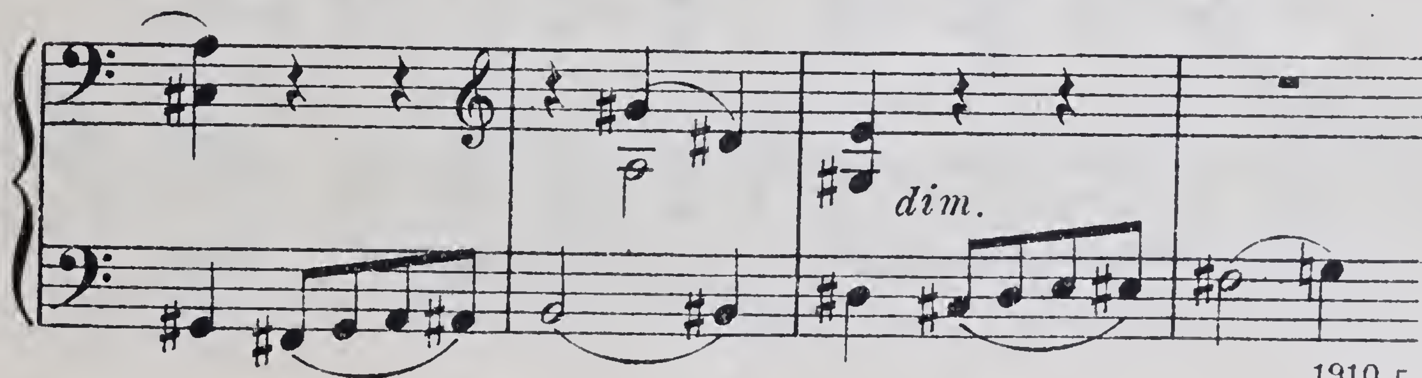




1910 г.

Вальсовая перезвонность *)





и т. д.

1910 г.

Moderato.

p

cresc.

mf

1910 г.

Tempo rubato.

f

f

Allegretto.

mf

1910 г.

(Ход) *)

Maestoso.

1911 г.

1912 г.

Andante religioso.

mf p mf f

cresc. ff poco a poco

dim. p pp

1912 г.

Adagio.

pp *marcato*

Cello

Fine.

Lento. Ob. Fl.

p

B. Cl. in A

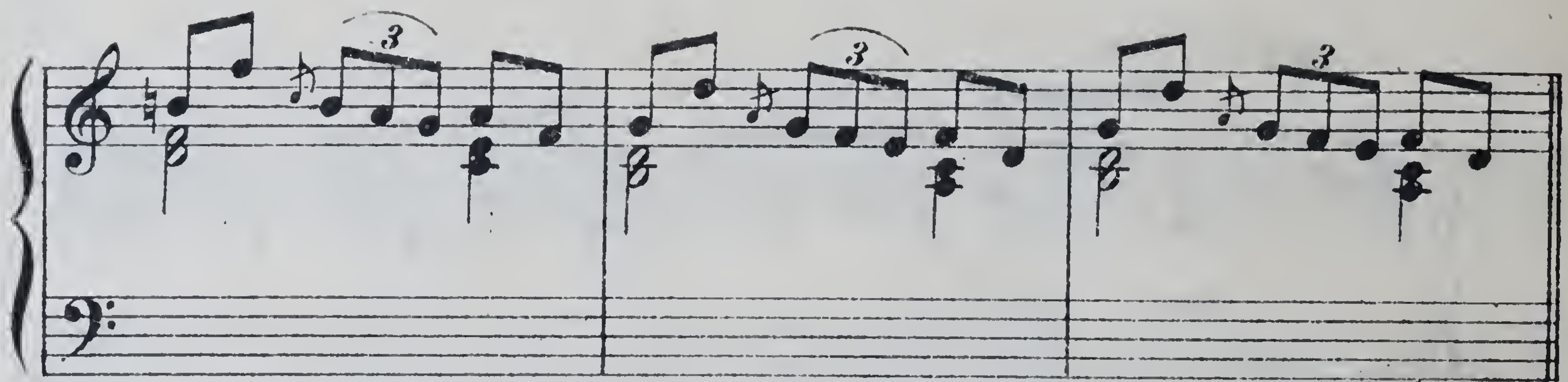
Ob. Fl.

Meno mosso.

f accel.

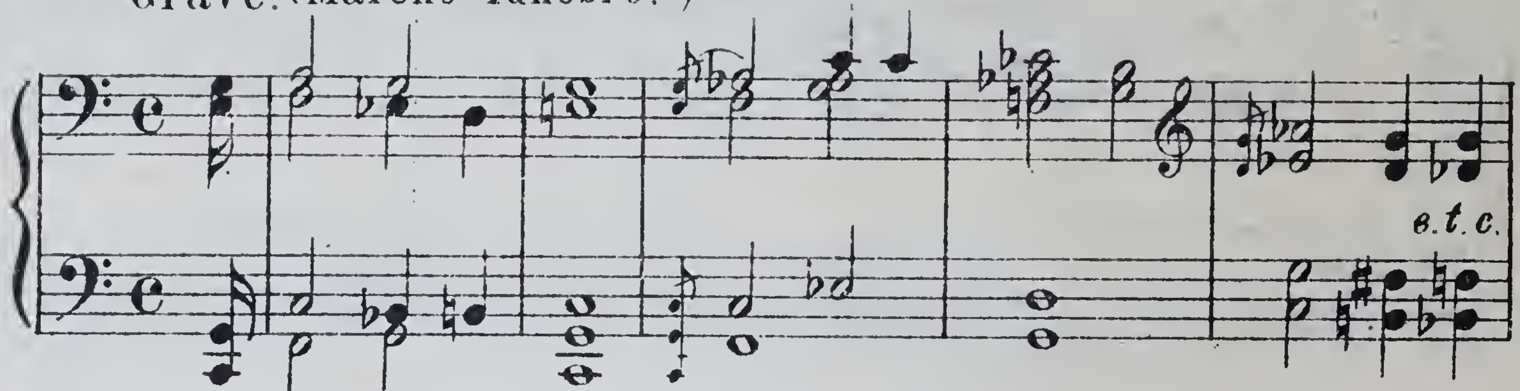
3

3
4



1912 г.

Grave. (Marche funebre.*)



Vivo.

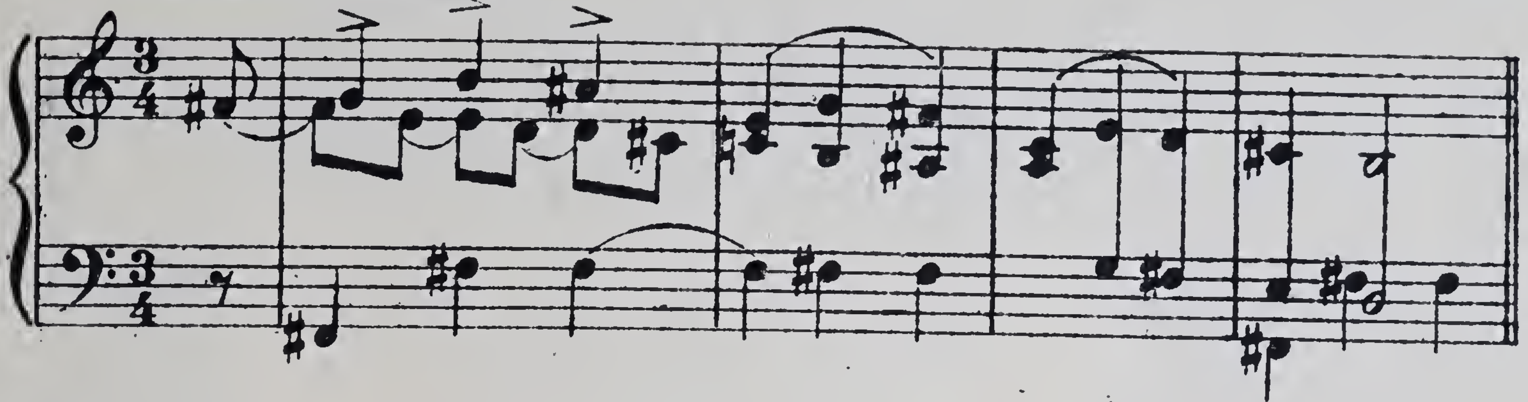




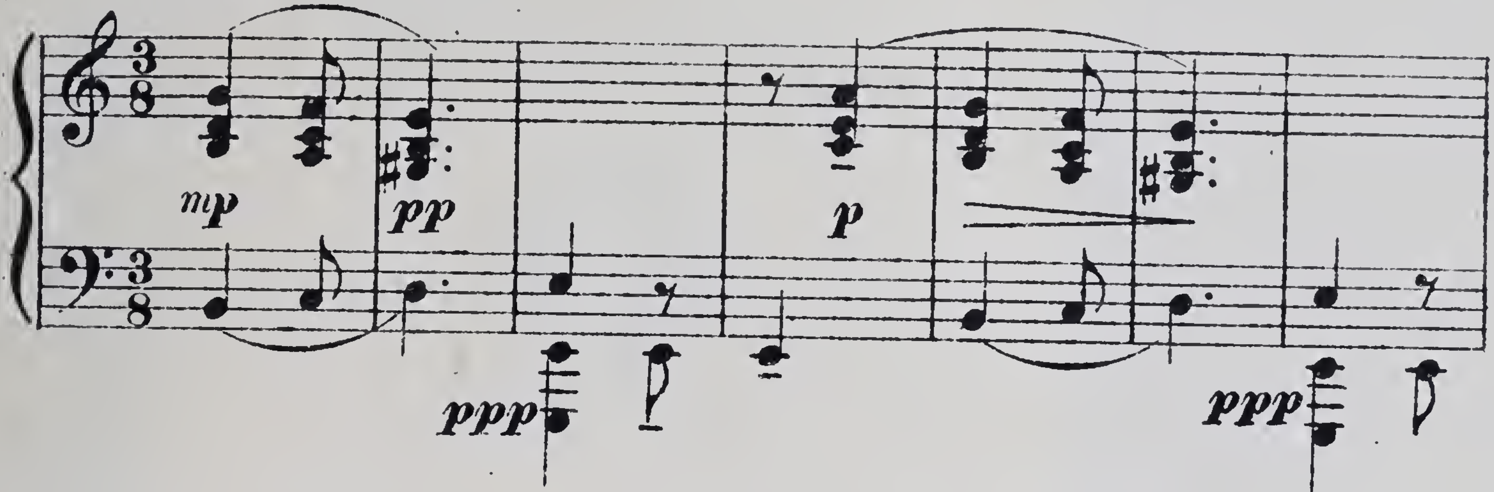


1912 г.

Andante doloroso.

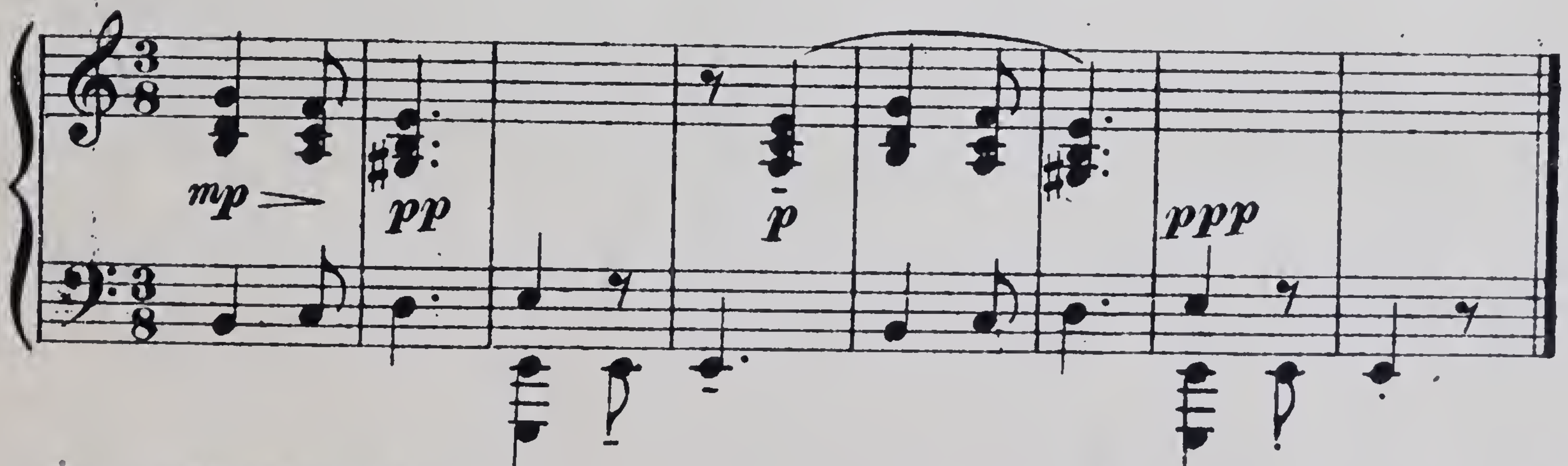


Largo doloroso.









30 Сентября 1912 г.

Вторая Нотопечатня Госуд. Музык. Издат. Колпачный 13.


LUX
LIBERTAS